العدد 372
السنة الواحدة والثلاثون
آيار 2002 صفر – 1423

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

أجل .. الشعر يعاني ...

من نقص

المناعة

د. وليد مشوِّح

قد يبدو العنوان غريباً فمرض نقص المناعة المكتسبة أو كما يسمى علمياً بمرض "السيدا" أو "الإيدز" يصيب المخلوقات الحيّة فيحولها إلى حطام؛ أما أن يصيب الشعر فهذه بدعة مثيرة.. وهنا تبرز التعلّة العنوان الذي أردته هكذا لكي أمهد الطريق لتقديم حالة استقصائية عن الواقع الصحي الذي ينتاب العالم الشعري هذه الأيام...

إذ تكرر التساؤل في وسائل الإعلام من خلال الحوارات التي تجريها مع الشعراء ومنذ ربع قرن تقريباً عن الحالة العامة لواقع الشعر العربي، وبما أن المعنى واحدٌ في توجهات السؤال؛ لكننا نقرؤه على صياغات مختلفة مثل: الشعر يعاني ركوداً هذه الأيام ما رأيك؟، يقول البعض: إن الشعر فقد بريقه لماذا برأيك؟!، هل تنازل الشعر عن عرشه لصالح مذهب أدبي آخر؟! ماهي الأسباب الحقيقية الكامنة وراء بوار الشعر هذه الأيام.. برأيك؟! هل انسحب الشعر من دنيا الأدب في أيامنا هذه.. لماذا؟! ما الذي بقي من الشعر اليوم؟!، ما عاد الشعر المحرّك الرئيس للعاطفة الشعبية... لماذا؟! هل نحن بحاجة إلى الشعر في ظل المتغيرات العالمية، كيف؟! ولماذا؟!... ومئات أخرى متلاحقة من الأسئلة المصوغة بأساليب مختلفة، بينما تصب على حالة راهنة يعيشها الكون الشعري؛ وأردت

اختصارها منذ عنوان هذه الأطروحة –الرأي. أي أردت أن أختصر كل الأسئلة بل أوحدها في سؤال واحد يقول للمعنيين بالموضوعة كلهم، وكأنهم يجلسون قبالتي: كيف أضحت صحة الشعر في زمننا هذا؟!

فإذا كان الجواب: إنها ليست على ما يرام، فسأعقبه بسؤال: ما أ ساس العلّة التي أوهنت جسد الشعر، فطوّحت بعافيته، وسلبته حيويته، وحدّت من حراكه؟!!.

هنا يبدأ التشخيص الجدّي في ظل خيمة المنطق عبر مساندات تاريخية ونفسية، سياسية واقتصادية، محلية وعالمية، بنيوية وتفكيكية، ناهيك عن المحفّزات المفترضة لا للنهوض بالشعر فحسب، وإنما للصعود بالحقيقة إلى مستوى الأمانة التاريخية المتوخاة.

أما إذا كانت البدايات تحتاج إلى منهج بحثي لتظل النتائج سليمة لا اعوجاج فيها؛ فإننا –والحالة هذه– سنبدأ بالتاريخ منهجاً، ونقصد هنا تاريخ الأدب بمسلماته كلها.

إذن كانت الخطيئة الأولى التي حرفت مسار الحيدة مستحدثة من قبل النقّاد العفويين الذين اعتمدوا على ذائقتهم الفردية، وتحزّبهم القبلي في تقويم الشعر في سوامره ومجالسه وأسواقه الأدبية.

لقد أحدثوا مذاك الزمن عندما أرسلوا الرأي على عواهنه كأن سمعوا إلى جمهرة من الشعراء والشواعر فقالوا: فلان أشعر العرب.. إنه الرأي الأوحد الذي انصب على القصيدة الواحدة التي استمعوا إلى منشدها على التو بصرف النظر عن نتاجه منذ أصيب بجرثومة الشعر، ثم تفكك الرأي وتجزأ وتشظى ليصل النقد إلى مرحلة تسليم تاج الشعر لمنشد حبك الصورة أو كثَّف الخيال، أو ارتقى باللغة من خلال بيت واحد في اتجاه واحد فقالوا: هذا أغزل بيت قالته العرب، أو أهجى بيت، أو أمدح بيت أو.. أو وبذا صادروا رأي الجمع، وسيطروا على رأي الأمة (قالته العرب).

ويتقدم الزمن، ويلج المثقف والدارس بوابات الحضارة، ويبدأ التلاقح الحضاري عبر "حيمن" الثقافة، وتمسي المثاقفة حكراً على حذّاق اللغات الأخرى؛ ليشهد النقد ارتفاعاً عن الذاتية الفردية، ويوغل في التشيّع للثقافات التي ثقفوها خلال إيفادهم الدرسي، وشهد الوطن العربي طبقات من النقاد شايعوا الثقافة التي خالطوها، وسادت –آنذاك. وأقصد منذ العصر الذي وسموه بعصر الإحياء– خمس مدارس نقدية تتقدمها: المدرسة الفرنسية، تليها المدرسة الإنكليزية، ومن ثم المدرسة الألمانية، فالروسية، وتظل المدرسة العربية الكلاسية بمنأى عن المستورد المصطلحي.. لكن المهم بالأمر؛ فقد أمم العائدون من وفاداتهم الناتج

الشعري العربي كله، واختصروه بكرسي، أجلسوا عليه أحدهم، فبايعوه (عن إيمان) بأمارة الشعر. فبات جمهور الشعر (المغلوب على أمره) يسلّم بالوصاية، ويبارك الأمارة لأمير الشعر العربي..

إمارة الشعر كانت –برأي– الديناميت المُفجّر لوحدة الموقف الشعر حيث تفتت الإبداع وانصرف عن غايته الجوهرية الكبرى، وبرزت العداوات، وظهرت الحساسيات فوهن المعنى الغائي للإبداع، وتشلل الأدباء والشعراء والنقاد. وإذا كان لي أن أضرب مثالاً فإنني أجد في متناولي إنكار عباس محمود العقاد إمارة الشعر على شوقي، وتجميعه لمجموعة من الشعراء والنقاد يمالئون شوقياً، ويغمزون منه، ويتسقطون أخطاءه، وكان من بينهم الدكتور طه حسين،

ناهيك عن الحساسية المفرطة التي أصابت شعراء آخرين من أقطار الأمة العربية مثل: الزهاوي والرصافي من العراق، وخليل مطران من لبنان، وشفيق جبري وأقرانه من سورية.

لقد أشعل ترسيم الشعر ومنصبيته صراعاً ضارياً –ربما لا تقل ضراوته عن الصراع الذي ينشب في زماننا هذا بين الدول حول مسائل مختلفة وشديدة الأهمية –أو تلك بل "يجزم بعض الباحثين الحياديين أننا عبارة من عبارات الفخر والحماسة والتحزب في القاموس الأدبي أو القومي العربي القديم، بمقدار ما نحن أمام حالة من حالات الضعف تلامس المرض.. فكأن نفس الشاعر، ومعه نفس القبيلة تظل تلهث وراء هذه العبارة حتى يُخيل إليها أنها قبضت عليها، وقد لا تطمئن النفس إليها ذلك الاطمئنان الكامل لأن الآخرين قد يقاومون ولا يذعنون، ذلك لأن لكل قبيلة شاعرها أو شعراؤها الذين ينازعون بعضهم البعض هذا اللقب، والذين ينازعون "الآخر" الذي خُيّل إليه أنه أشعر العرب، فإذا هو بنظرهم بعيد بُعد الأرض عن السماء عن أي حق شرعي له. بهذا اللقب، ولأن فن الشعر كان فن العرب الأول، وموضع اهتمامهم وعنايتهم الدائمة، فلربما كان حديث "فلان أشعر الناس" أو "فلان أهم شعراء زمانه"؛ هو الحديث الأكثر تردداً وطغياناً في نوادي القبيلة وأمكنة السمر والحوار.." (جهاد فاصل الحوادث، 2002/1/24).

وما إن تأدلج الشعراء حتى خضع ناتجهم لأدبيات الأيديولوجية، فاصطنعت الأحزاب نقاداً من أجل تسويق شخصية الشاعر، وتسويغ ناتجه لا تسويقه، وكرّست صحافة الأحزاب شعراء بعجرهم وبجرهم، فلمّعتهم وزينتهم وامتدتهم بالطاقة، وكرّزت لهم، فظلوا يشكلون حالات مبدئية نزقة، أما الأخطر من هذا كلهم فقد رسمّتهم نُظاراً لمدارس شعرية ظلت تنتج الفاسد المنتج حتى يومنا هذا.. إنهم ما زالوا يعيشون وسط

الأضواء المسبقة الصنع حتى يومنا هذا، على الرغم من ظهور جيل مبدع متمكن من أدواته الشعرية.. ولكن..!!؟؟!!.

ولما ندر الإبداع في دنيا الشعر، وانكفأ المبدعون وهم يتعاملون مع الطحلب الذي أحاط بعالمهم، بدأ الكم الهائل من الغيثان الذي يشبه الشعر، ويفتقر لمقوماته الكيانية، بات الجيد النادر مخطوطاً في دارات المبدعين وقد التحف الغبار سميكاً والصمت ثقيلاً..

كما ساهمت وسائل الإعلام المتعجلة المسطحة في إسباغ الألقاب الثمينة على شويعر أو شعرورة: الشاعر الكبير، الشاعرة المبدعة، شاعر العرب، شاعر الأمة، سيدة الشعر العربي، شاعر الوطن، آخر العمالقة.. مما أفقد الشعر قداسته ونزاهته، وأبعد الجمهور عنه، وبالتالي فقد هبطت قيمته، وما عاد له غطاء في سوق التداول العاطفي.

وإذا غادرنا الإطار التاريخي (لمذبحة الشعر)؛ فلابد من وقفة عند المضمون، وتلك الجهالة الحالكة بمرتكزاته الإبداعية، كالبنية الإيقاعية، والمنظومة المعرفية، ومنظومة المعاني، وأنساق الدلالات، وتساوق اللحظة الشعرية مع النبضة الشعورية، وبرمجة الإيقاع مع التناسب

الصوتي، والتمفصل الدلالي، والتقطيع النظمي والتوزيع الفضائي لتوليد مجموعات دلالية ذات مستويات نفسية وفنية ومبدئية، وتدقيق مسارات المتن الشعري، وأمور كثيرة يحتاجها الشاعر البنّاء لإشادة البناء النصي الشعري الذي يجب أن يقوم على بُنيات حيوية ليكتمل معماره. والجوهر الذي أراني قاصده أن النص الشعري الذي يقوم على أسس إبداعية يجب أن يتمظهر بذلك الحوار الجدلي بين الفكري والروحي واللغوي من جهة؛ وبين المستحدث من هذه العناصر برابطاتها: النفسية والتاريخية والجمالية والرؤيوية.

لقد بدأت الشعوب والأمم الأخرى تأخذ منا –نحن العرب– خاصيتنا الشعرية، فتحتفي بشعرها، بينما نهمله، إذ باتت توفر له أجواء الخلود والديمومة، بينما أدرنا ظهورنا للشعر بناء على المشخصات الآنفة.

"المجلة الفرنسية الأدبية الموسومة بـ /ماجازين ليتاراتور/ طرحت إشكالية الشعر في عددها الصادر في آذار عام 2001، وكتبت على غلافها الخارجي هذا العنوان: (الشعر الفرنسي المعاصر)، وفي الداخل نشرت أبحاثاً حول هذا الشعر.. ومن يقرأ تلك

الأبحاث يشعر بالطمأنينة نظراً للجدية النقدية ا لتاريخية، والموضوعية الأدبية التي استولت على كل صفحات المجلة.. إذ وضعتنا الأبحاث الرزينة والرصينة، في واجهة

العصر شعرياً لا في متاهاته علمياً.. واللافت أيضاً ذلك التأكيد البحثي الذي يرسخ قيمة إيمانية تقول: إن الشعر الفرنسي المعاصر ليس معزولاً عن تاريخه؛ بل يتواصل معه نبعاً وجذراً.. وقد كتب الباحث الفلسفي والناقد الأدبي "جيروم غام" يقول –في هذا الصدد–: (إن الأنا هي الآخر –حسب تعبير مالارميه– وثمة اتجاهان؛ شعرية الموضوع، وشعرية الحدث)؛ إنها الشروط الذاتية التي تصنع القيمة المعيارية لشعرية النص، وتحدد درجته في سلم الإبداع.

هم يفعلون ذلك من أجل شعرهم.. فماذا فعلنا نحن العرب شعراء ونقاداً ومؤرخي أدب من أجل إشراقة جديدة لشعرنا المعاصر، وإلغاء الناميات الطحلبية، وتقويم المسيرة التأريخية للإبداع الشعري.. أجل الشعر يعاني الآن من نقص المناعة، فهلا أعدنا له عافيته؟!!... ربما..!!..

❑❑❑

قصيدة التفعيلة

في سورية في الستينيات

د.خليل الموسى

-1-

غدا شعر التفعيلة في الستينيّات من هذا القرن واقعاً ملموساً في العراق ولبنان ومصر، وبرز أعلامه الرواد في أعمالهم الإبداعية المتميزة، وخاضوا معاركهم النقدية والشعرية مع جماعات القديم، فبرز السيّاب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي في العراق، كما برز خليل حاوي في لبنان، إضافة إلى أدونيس الشاعر السوري الأصل الذي التجأ إلى لبنان نهائياً في أواخر الخمسينيات، ثم أصبح مواطناً لبنانياً، وبرز في مصر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، وغدت المنابر الثقافية تروِّج لهذا الجنس الشعري الوليد، وأبرزها مجلتا "الآداب" و"شعر" في بيروت، إضافة إلى ما كان يقوم به النقاد الجدد الذي راحوا يدافعون عن الشعر الجديد في مصر والعراق ولبنان، ومنهم نازك الملائكة ومحمد النويهي وعزّ الدين اسماعيل وسواهم.

****كانت سورية قبل الستينيات موطن الأصالة والمحافظة على التراث والقصيدة بشكلها الخليلي.***

كانت سورية قبل الستينيات موطن الأصالة والمحافظة على التراث والقصيدة بشكلها الخليلي، وكانت الحياة السياسية والاجتماعية لا تسمح بالخروج على ذلك، فلما حاول نزار قباني بقصائده الغزلية الفاضحة خلخلة أعراف المؤسسات الاجتماعية انتفض القوم انتفاضة واحدة، وكان نديم محمد وعمر أبو ريشة ووصفي القرنفلي يحاولون التجديد على حذر، حتى إنّ شاعراً موهوباً، وهو عبد الباسط الصوفي، وقف في أواخر الخمسنيات ضدّ الشعر الجديد، وربما عاد ذلك كلّه إلى أسباب كثيرة، أهمّها التربية الثقافية التقليدية من جهة، وعدم الاطلاع على التيارات والمذاهب الغربية التي كانت تفد على شعراء العراق ومصر ولبنان اطلاعاً مباشراً.

لكنّ الحال تغيّرت في الستينيّات، فتغيّرت الحياة السياسية والحياة الاجتماعية، وتبدلت الأحوال، فهاجر كثير من مثقفي الريف وشعرائه إلى العاصمة، وتولّى بعضهم بعض المناصب الثقافية والإعلامية، وبخاصة بعد ثورة الثامن من آذار في سنة 1963م، وسادت الواقعية الاشتراكية مذهباً أدبيّاً قويّاً في الأجناس الشعرية والنثرية، وفتحت المجلاّت الأدبية اللبنانية (الأديب – الآداب– شعر... الخ) الأبواب على مصاريعها للشعر السوري الجديد، إضافة إلى أن وزارة الثقافة

والإرشاد القومي قد أصدرت مجلتها "المعرفة" في سنة 1963م لتستقطب الأدب الجديد بجميع أجناسه ضمن مناخ الواقعية الاشتراكية.

-2-

كان لابدّ، بناءً على هذا التغيير في الحياة السياسية والاجتماعية، وبناء على تبدّل المواقع ورحلة المثقّفين الريفيين إلى العاصمة، من تغيير في الحساسية الشعرية وفي بنية الموضوعات نتيجة لاختلاف الرؤى وخصوصية كلّ شاعر على حدة، ولكنّ المدينة أخذت تتشكّل تشكّلاً مغايراً في الستينيات، وبدأت تأخذ حجماً مختلفاً عما كانت عليه في السابق حين كانت إلى حدّ ما منغلقة على نفسها، وأخذت الرؤيا الشعرية تتشكّل هي الأخرى ضمن معطيات الواقع الجديد، وقد غادر الشعراء أريافهم وهم يحلمون بتغييرات سريعة وسهلة، وغدت آفاقهم أوسع وأبعد أطرافاً وأكثر عمقاً، ولكنهم اصطدموا باللامبالاة والتخلّف والتريث والبيروقراطية، فصار لكل شاعر همومه ومشكلاته ورؤاه، ونجمت عن ذلك حساسيّات التغيير التي تجلّت في مشاهد مختلفة.

**في الستينيات تغيرت الحال بتغير الحياة السياسية والحياة الاجتماعية حيث هاجر كثير من مثقفي الريف وشعرائه إلى العاصمة.*

-وصف الواقع.

-رفض حالات الخنوع.

-الغناء لكل ثورة.

-الانتهاء عند الرؤيات القيامة: التغيير الكلّي.

تتجلّى الحساسية الأولى في وصف الواقع القاسي الذي واجهه هؤلاء الشعراء وواجهته أمتهم، فلم يكن الوصول إلى الهدف سريعاً وسهلاً كما تصوّره هؤلاء الشعراء، وإنما واجهتهم ظروف قاسية، كما واجهت أمتهم مثل ذلك، وكانت هذه الصعوبات خارجية وداخلية، وكانت همومهم مختلفة إلى حدّ بعيد عن هموم الشعراء الكبار في تلك الفترة، كنزار قباني وأبي ريشة وبدوي الجبل ونديم محمد وأترابهم، ولذلك أخذ الشاعر يصف الواقع الذي يعيش فيه والذي يعيش فيه شعبه، سواء أكان ذلك على الصعيد الوطني الضيّق أم كان على الصعيد الشامل لأمّة ما يزال الدم ينزف من جراحاتها، وهي تشعر باهتزازات تجاه الآخر الذي يهدّدها، ويهدّد أمنها وحضورها، ولذلك يصف الشاعر إلياس طعمة في قصيدة "عرس في مدينة الظلال" المأساة التي يعيش فيها شعبه، ويحلم بثورة عارمة تُغيّر وجه الحياة القاسي:

قبائلُ الذبابْ
ترحلُ من باب لبابْ
قوافلٌ غاديةٌ أو مقبلهْ
تطيرُ من عينٍ لعينْ
يا حسرتا: كلُّ العيون مزبلهْ
ليتَ جحافلَ السحابْ
تزحف في سفوحنا الجدباءْ
وتطردُ اليبابَ والخرابْ
فيهلك الذبابْ(1)

وتتجلّى الحساسية الثانية في رفض الخنوع وحالات الذلّ المختلفة التي كان يعيشها الإنسان العربي في سورية في عهود الإقطاع والاستعمار وما تلاها من أشكال العبودية والتهميش، وقد كان هذا الإنسان مستسلماً لأقداره المتعدّدة، وأوّلها قناعته بأنّ رزقه من السماء، وهذه مقولة فُهمت على غير وجهها الديني الصحيح، ثمّ كرّس ذلك الفهم ما مرّ على الفلاح من أزمنة صعبة متتالية، فسُلب قوته وقوت أسرته.. إنّ الله سبحانه وتعالى عادل وكريم، وقد خلق لإنسان حرّاً كريماً، ولكن القويّ جاء ليسلب قوت الضعفاء بحجّة أو بغير حجة، ثم جاء التركي فالمستعمر الغربي، ثمّ الاستيطان الصهيوني ليفرضوا على الإنسان

العربي حالة من الجوع والاستلاب والاستعباد والخنوع، وكرّست ذلك أقوال مأثورة، من أمثال "القناعة كنز لا يفنى" و "إذا لم تستطع شيئاً فدعه" و "العين لا تقاوم مخرزاً"، وهذه أقوال خُصّصت للطبقات الدنيا، ولكنها لم تنطبق في يوم مضى على الطبقات العليا التي ظلّت تتناحر في سبيل تحسين وضعها المعيشي، ناهيك عن أنّ أجدادنا العرب القدماء لم يعرفوا حالات الخنوع التي عرفناها على أزمان المماليك والترك ومن جاء بعدهم.

وثانيها مقولة أنّ السلطة تستمدّ قوّتها وشرعيتها من الله تعالى، وربما كان هذا صحيحاً في أيام الجهاد والنضال من أجل الأمة، ولكنّ بعضَ الشعراء المعاصرين وجد أن السلطة تستمد قوتها وشرعيتها من الغرباء والأعداء، وأنّ هذه الزمرة أو تلك تتحكّم برقاب العباد تحت رايات المستعمر والدخلاء، ولذلك أخذ الوعي ينتشر بانتشار الأحزاب السياسية المختلفة في سورية (الاشتراكيين العرب- القوميين العرب- القوميين الاجتماعيين السوريين.. الخ)، ويمكننا أن نتوقف هنا عند الشاعر فايز خضور الذي وقف يسخر بحدّة في نهاية الستينيات من الجماهير التي رهنت مصيرها بمصير الحاكم، وقد صور ذلك في المقطع الثاني (المرثية) من قصيدته الطويلة "شاهدتان على قبر الخليفة":

لموتِ الخليفهْ

لبسْنا الليالي

عباءَهْ

وحيثُ استراحَ ارتميْنا: قطيعاً وراءَهْ..

"هو الربُّ والحاكمُ..."

ولعلّ النصيحهْ

تُخفِّفُ عنا عذابَ النفوس الجريحَهْ،

ونرتاحُ، لا نُظْلَمُ..

لمجد الخليفهْ

لمجدِ جواري الخليفهْ

شرْبنا من الريح، دُخْنَا

وداخَ بأعصابنا، داخَ ليلُ النخيلْ

وماتتْ جمالُ الصحارى.

وحتى الزناديقُ، ذا بوا عويلْ

"لكَ الخُلْدُ يا وارثَ المؤمنينْ..."(2)

يستخدم الشاعر في المقطع السابق تقانة السخرية الحادّة، ليبيّن مدى الجهل الذي وصل إليه أبناء شعبه، فهم يعيشون من أجل حكّامهم، وقد نسوا وطنهم وأنفسهم وحقوقهم، وشبّههم بالقطيع، فتتغيّر أحوالهم الداخلية تبعاً لتغير أحوال الخليفة، فإذا مات ماتوا حزناً وكمداً عليه، وإذا ارتاح واطمأنَّتْ نفسه وعاش بين جواريه سعيداً معافى، ارتاحوا واطمأنّت نفوسهم على سعادة الخليفة ومستقبله، والنّاس كلّهم سواسية في ذلك، المؤمن والزنديق.. الموالي والمعارض.. لقد أصبحوا أرقاماً لا تغنّي ولا تنوح، لا تفرح ولا تحزن إلاّ لقضايا الخليفة، ولذلك يصبّ عبارته الأخيرة "لك الخلد يا وارث المؤمنين" بمرارة نفسية حادّة.

يثبت المقطع السابق أنّ الرؤيا الجديدة قد بدأت تتسلّل إلى الشعر السوري، فالشاعر ينقض مقولة آمن بها بعض القدماء، ثم انتشرت انتشار النار في الهشيم في زمن الأتراك والإقطاع، وهي أن شخصية الإله والحاكم واحدة، فالإله يتجلّى في الحاكم وينصره، ويستمدّ الحاكم سلطته من علٍ، وظلّ كثيرون يؤمنون بهذه المقولة، فيعظّمون الحاكم ويحقّرون أنفسهم، حتى باتوا يخطّئون أعينهم في كلّ شيء، ولذلك يحاول الشاعر من خلال هذه السخرية المرّة أن يفكّك هذه المقولة، وأن يفصل هاتين الشخصيتين، وأن يُعيد لكل منهما مكانتها، فيضع الربّ في مكانه العالي،

تتجلى الحساسية الأولى في منتصف الواقع القاسي الذي واجه هؤلاء الشعراء وواجهته أمتهم.

ويضع الحاكم في مكانه البشري، ولا تتجلّى عظمة هذا البشري الزائل إلاّ بما يقدّمه من خدمات لشعبه وأمته.

وتتجلّى الحساسية الثالثة في رفض الخضوع للمستعمرين ومقاومتهم أينما حلّوا، وبخاصة في الأرض العربية الواحدة، في المشرق أو المغرب، وقد كان المدّ القومي في الستينيّات طاغياً على سواه، وإنّ التحرّر من طبقات المستغلّين لم تُلْهِ الشعراء عن واجبهم القومي تجاه أقطارهم، ولذلك كان لثورة الجزائر نصيب كبير من شعر الستينات في سورية، فقد غنّى الشاعر علي كنعان لثورة الجزائر في قصيدته "ميلادنسر" غناءً شجيّاً صافياً بعد أن عانى هذا النسر (الشعب) سبع سنوات من الجراح، وعلى الرغم من النزيف الدائم، فقد كان هذا الشعب يقدّم التضحيات الجسام في كلّ لحظة تمرّ، واستطاع أن ينهض من جراحه، كما ينهض الفينيق من رماده، ليحلّق مرّة أخرى في سماء العروبة:

تتجلى الحساسية الثانية في رفض الخنوع وحالات الذل المختلفة التي كان يعيشها الإنسان العربي في عهود الإقطاع والاستعمار.

النَّسْرُ في أوراسَ أفرَخَ،
أفرخ النَّسْرُ الجريحْ
سبعٌ من السنواتِ عاناها
فأعطى كلَّ ثانيةٍ مسيحْ
بالنَّار تنتفُ ريشَهُ..
تفري براءةَ حسِّهِ..
تمحو ملامحَ وجههِ العربيِّ
ريحٌ.. أيّ ريحْ(3)

إنّ قصيدة الستينيّات في سورية كانت قصيدة الشاعر الرائي بامتياز، وهي قصيدة الرؤيا الانبعاثية من الرماد والأوجاع والموت والقهر، قصيدة الشاعر المؤمن بمستقبل الإنسان العربي في سورية والعالم العربي والعالم المقهور أينما كان وفي أيّ زمان كان، ويتجلّى ذلك في المقطع التالي للشاعر إلياس طعمة:

أرى، أرى، مالا أرى
سحائباً من النّسورْ
تسدُّ وجهَ الأفقِ، من تُرى؟
زحزحَ عن وجهِ القبورْ
تلكَ الصخورَ السودَ من دهرٍ تُغَطّيها
وتحبس الحياة فيها
مَنْ شقَّ صدر الكون.. ما تَرَى؟
جناح رعدٍ أغبرا
أم تلك أحياء القبورْ
تزخر في الحقول أَنْهُرَا(4)

-3-

استخدم شعراء التفعيلة في سورية في الستينيّات تقانات مختلفةً للتعبير عن رؤاهم وتجاربهم، فاتجهوا أولاً إلى التراث يستلهمون مشهداً أو موقفاً منه لإضاءة لحظة معاصرة، وكان اهتمامهم بالتراث على نقيض ما كان يتهمهم به المقلّدون وبعض الدارسين، وجعلهم تمسّكهم بالقديم يربطون الحداثة بالتراث من جهة، ويعمّقون التيار الحداثي من جهة أخرى، ويؤكدون أهمية الثقافة للشعر، فالشاعر ينظم وفي ذاكرته تاريخ طويل من الحضارات التي تتالت على الأرض العربية، ويوظف الشاعر ذاكرته للتعبير عن تجاربه ورؤاه، فيربط بين حاضره ولحظة ماضية، أو هو يحوّر اللحظة الماضية لتتناسب والتعبير عن تجربته، وهي الأهمّ في هذه اللعبة الشعرية، فالشاعر يبحث في الذاكرة عن أداة أو لغة يعبّر من خلالها تعبيراً غير مباشر، لا ليتقنّع، أو يتخفّى، أو ليعبّر بالرمز أو الأسطورة، وإنما ليمنح قصيدته الشمولية والاتساع والآفاق

المفتوحة على القراءة والتأويل، وهو يبتعد بالتعبير اللاَّمباشر عن المناسبة، ليمنح قصيدته أبعاداً أوسع، فتخرج من الزمني إلى اللاّزمني ومن المكاني إلى اللاّمكاني.

وامتدت تقانة الشاعر في الستينيات إلى استلهام التراث الشعبي الذي كان شبه مهمل من قبل، وكانَ يُنظر إليه نظرة دونية، فإذا هو بين يدي الشاعر محمد عمران كنز ثمين للدلالات التعبيرية عن واقعنا الراهن، فقد ارتكن عمران في مجموعته الأولى إلى "ألف ليلة وليلة"، ليستعير منها شخصية "شهريار" في قصيدته "شهريار الزمن الأخير"، ويوضّح العنوان أن شهريار القصيدة غير شهريار "ألف ليلة وليلة"، وذلك بإضافة الزمن إلى كلمة شهريار، ووصف الزمن بأنّه الأخير، ولذلك نتوقع من الشاعر أن يقدِّم لقرائه شخصية أخرى استولدها من الشخصية التراثية، وهذا يعني أنّ النص القديم ولّد نصّاً جديداً من رحمه، وهو نصّ لابدّ من أن يختلف عن مولِّده كثيراً أو قليلاً وإن ظلّ يحمل في ثناياه وملامحه بعض سمات النص القديم، أو هو يشير إليها، ولكنه بعد انفصاله عنه لابدَّ من أن يتطور في مسيرته وحياته واستقلاله لتوهب له الحياة، وهذا ما يُسمَّى بمصطلح "التوالد النصّي"(5) "HYPERTEXTUALITE" عند جيرار جينيت، وقد قال محمد عمران في المقطع الأول:

وشهريارْ

بيتٌ بلا جدارْ

ليلٌ من العهر، من الجنون، والدمارْ

وشهريارْ

محاربٌ أبوهُ من فوارس التتارْ

وأمّه من سبي هولاكو،

وشهريارْ

قرصنةٌ في عتمة البحارْ

جموحُ راعي بقرٍ،

وشهريارْ

سيّدُ هذي المدن الخرساءِ،

شهريارْ

في سرِّه زوبعةٌ من غبارْ(6)

إنّ الصورة التي يقدّمها النص الجديد مختلفة عن صورة شهريار في نصّ "ألف ليلة وليلة"، النصّ الأم.. صحيح أن شهريار في النص الأم سفّاك دماء، وهو شهريار السادي الذي يشرب الخمرة من دم ضحاياه، ولكنه يفعل ذلك انتقاماً لشرفه وذكورته الملكيين، وهو ينقلب ويتحول إلى شهريار مازوخي ضحية، هو المجرم والضحية معاً، يحاول أن يستعيد فحولته المثلومة بالانتقام من دم العذارى، فيبطش في كلّ ليلة بضحية جديدة ليقنع نفسه بذكورته الغائبة، وهو الإنسان المريض الذي يبحث عن دواء يشفيه، ودواؤه في جنس حواء، وهو كمن يتداوى من الداء بالداء نفسه، ولكن شهريار في النص الوليد قرصان لا ينتقم لشرفه أو ذكورته، وإنما هو يستلب أموال الفقراء، هو قرصان البحار، وراعي البقر الأمريكي الأهوج الذي يعتدي على حدود الهندي الأحمر ويطرده من أرضه ليحوّلها مزارع له، وهو بلا نسب عريق، وهو في الوقت ذاته سيّد هذه المدن التي لا تحرّك ساكناً إزاء عهره وجنونه وتدميره النيروني وصلفه وعنصريته، وهو يدرك أنه زائل لا محالة.

وإذا كان شهريار في "ألف ليلة وليلة" ابتدأ حياته بالمرض والهمجية وسفك الدماء العبثي، فإنّ شهرزاد تشفيه بعد ذلك بالسّرد والسهر المتواصل لمدة ألف ليلة وليلة، لينسى ما حلّ به في ماضيه، فيستعيد فحولته، ويبدأ سيرة حياة جديدة وحبّاً جديداً، ولكنّ شهريار النص الوليد يخرج في نهاية القصيدة مهزوماً ضائعاً، ليعبّر

تتدلى الحساسية الثالثة في رفض الخضوع للمستعمرين ومقاومتهم أينما حلوا وبخاصة في الأرض العربية الواحدة.

عن حالة من الضياع أودت به إلى ما صار إليه، فيختتم الشاعر المقطع الثاني "مذكرات شهريار الملك" على لسان شخصيته:

هو شهريارْ

لا فارسٌ في مقلتيه، ولا أميرْ

هو وجهُ مهزومٍ صغيرْ

مُلقى بأرصفةِ الحياةْ

في أضلعي تختنقُ المدينهْ

تسَّاقطُ الشوارعُ الحزينهْ

يموتُ تاريخٌ من الغبار والغباوهْ

في أضلعي مقبرةٌ، نهرٌ من الضراوهْ(7).

إنّ نهاية شهريار –هنا– مختلفة عن نهاية شهريار في النص الرحم والأمومة، إضافة إلى الاختلافات العديدة التي جاء ذكرها في التحليل، ولم يبق من شخصية شهريار سوى الاسم وبعض الخصائص الثابتة التي تظلّ عالقة في ذهنية المتلقي بين النص الرحم والنص الوليد.

ويتوجّه الشاعر محمد عمران في مجموعته الثانية "الجوع والضيف" إلى مصدر آخر من مصادر التراث الشعبي "تغريبة بني هلال" في قصيدته "مراثي بني هلال"، ليستلهم بعض أحداثها وشخصياتها في التعبير عن حالة معاصرة في نهاية الستينيات من هذه القرى، وبخاصة أنّ الشاعر كان يعيش خيبة الصدمة التاريخية في حزيران، وهو يرغب في تدمير الحياة الزائفة التي أخذ يعيش فيها بنو هلال مرتكنين إلى التناحر والكسل على الرغم من الفتوحات القديمة التي حققوها، ولذلك يسعى الشاعر إلى تدمير هذا الموقع ليستبدل به حياة جديدة قابلة للتحدّي الحضاري؛ وهذا ما يطرحه في خاتمة قصيدته الطويلة:

منتظراً شرارةً، ومطراً من نارْ

يُغرِق أرضَ موتِكَ القديمهْ

يسقي عروقَ الفرسِ اليتيمهْ

منتظراً نبوءةَ السّحابْ

تلعنُ تابوتَك يا ديابْ

منتظراً طيراً أبابيلا

ترمي منَ السّماءْ

حجارةً تقذف سجيلا

منتظراً خيلاً

بيضاءَ أو حمراءْ

تعدو على الهواءْ

تحملُ فرساناً بلا أسماءْ

يمشونَ في الغيمِ وفوقَ الماءْ

منتظراً إشارهْ

تجيءُ من مغارهْ

حيثُ توارى القائمُ المهدِيُّ ألفَ عام

ثمَّ لم تجيءْ إشارهْ

تُنْبِئُنَا بعودِهِ،

ولم يجيءْ منْ يحملُ البشارهْ

بأنه عادَ من المغارهْ

منتظراً صاعقةً، تفجِّرُ المغارهْ(8)

وثمة تِقانةُ القناع "MASQUE"، وهي تقانة جديدة على الشعر في سورية في هذه الفترة، وقد تحقّقت بنضج فنّيّ متميّز في بعض قصائد بدر شاكر السياب في مجموعته "أنشودة المطر"، وبخاصة في قصيدته "المسيح بعد الصلب"، وفي بعض قصائد خليل حاوي، وبخاصة في قصيدتيه "وجوه السندباد" و "السندباد في رحلته الثامنة".

وقصيدة القناع هي قصيدة المونولوغ الداخلي أولاً، وقصيدة اللاّمباشرة ثانياً، فالشاعر يستعير وجهاً من الوجوه المعروفة للمتلقي من

**إن قصيدة الستينات في سورية كانت قصيدة الشاعر الرائي بامتياز وهي قصيدة الرؤيا الانبعاثية من الرماد.*

التراث أو سواه في لحظات من اللحظات، أو موقف من المواقف، ليتحدّث من خلاله، فيمتزج صوت الشاعر بصوت القناع وتجربته بتجربته للتعبير عن تجربة معاصرة يعيش فيها الشاعر، وليس القناع سوى وسيلة تعبيرية أو تقانة يتخلّص الشاعر بوساطتها من الغنائية والمباشرة، مع أن قصيدة القناع لا تتخلّص تخلّصاً نهائياً من الغنائية، وذلك لأنّ ضمير مفرد المتكلّم (أنا) يهيمن على جسدية النص، ولكنّ الغنائية تخفّ بتداخل صوت الشاعر بصوت القناع ليشكّلا معاً صوتاً واحداً مركّباً، فتتخلّص الغنائية من المباشرة، ولكنّها لا تتخلّص من الغنائية نهائيّاً، ومن هنا فإنّ قصيدة القناع وسط بين الغنائية والدرامية، أو هي مزيج منهما(9).

ويمكننا أن نضرب مثالاً على قصيدة القناع بقصيدة "سقوط قطري بن الفجاءة" لعلي الجندي، وهي قصيدة طويلة، مؤلفة من 28 نشيداً ونشيد آخر بعنوان "عودة الابن الضال"، وتكاد تكون كتاباً شعريّاً مستقلاًّ إذ تحتلّ الصفحات (9–78)، فيستعير الشاعر وجه قطري وصوته ليعبّر من خلالهما عن تجربته الذاتية، ويصرّح الشاعر في بداية القصيدة أنها سيرة حياة داخلية فاجعة، وأن قطري بن الفجاءة أصبح، بعد جهاد طويل، غير قادر على القتال إلاّ بالشعر، فهل أخفق الشاعر المعاصر في تجواله ونضاله، وارتكن إلى ما ارتكن إليه قطري؟ وهذا ما نجده في نهاية القصيدة حين يخاطب الشاعر وطنه في نهاية "عودة الابن الضال" بلهجة المهزوم الذي عاد بعد تجوال طويل خائباً لا يطمح إلى شيء سوى أن يجد فرصة ليكتب مذكراته الشعرية ومكان صغير يضمّ رفاته بعد وفاته:

وماذا بعدُ؟ ماذا بعدُ!؟

حسْبي في هواكَ المرِّ أنّي السّيّدُ العبدُ

وحسبي أنّني أحيا فقيراً مُعْوزاً في الكونِ لا أملِكْ

ولن أملكْ

سوى من أرضكَ المعطاءِ ما يحتاجُهُ قبري..

و.. إنّي لا يُعزّيني، بهذا العالم المغرور غيرُ الليلِ والشّعرِ

أُقدّمُهُ على عتباتِكَ الشّقراءِ قرباناً، جريحاً عاشَ في.. صدري(10).

ويمكننا أن نجد تقانة أخرى في شعر الستينيّات في سورية، وهي تقانة "الصلاة"، والشعر في أصوله الأولى حلم وكهانة وسحر وصلوات، أو هو خليط من ذلك، أو هو ابتهالات موقّعة كان يرفعها الكاهن الشاعر السّاحر الطبيب إلى الآلهة في الطقوس القديمة قبل معرفة الإنسان بالأساطير وسواها، وقبل أن ينفصل الشاعر عن الكاهن والساحر والطبيب، وما زال الشعر صلاة يقدّمها الشاعر إلى الحبيبة متوسّلاً وإلى الممدوح راجياً أو مستعطفاً، وهذا علي الجندي يتقدّم بمقطوعة بعنوان "صلاة" من قصيدة "الدوار" من الريح راجياً ومستعطفاً:

..هبّي يا ريحُ على الزورقْ،

شدّيه إلى أفقٍ أزرق،

الصمتُ، الصمتُ يؤرّقني

تقتلُني أشباحُ الشمسِ

تحملُني حيّاً في نعشي.(11).

وثمة تقانة المونولوغ الداخلي حين يكون جزءاً من بنية القصيدة، عن نفسها، وهذا ما فعله الشاعر علي كنعان في جزء من قصيدة "شمشون" حين أضاء بالمونولوغ دخيلة هذه الشخصية، فشمشون هو الذي صدّق إحساساته وقلبه ودليله، فباح لها بسرّه، ثمّ آمن بسذاجة بحبها له، فترك لها بابه مفتوحاً، ومنه تسلّلت وتسلّل بصحبتها

****استخدم شعراء التفعيلة في سورية في الستينات تقانات مختلفة للتعبير عن رؤاهم وتجاربهم.***

****الشاعر يبحث في الذاكرة عن أداة أو لغة يعبر من خلالها تعبيراً غير مباشر ليمنح القصيدة الشمولية والاتساع.***

أعداؤه، ثمّ هو الذي آمن بأبوّة التّجار، ولذلك وصل إلى ما وصل إليه من ذلّ وعبودية.

وثمة تقانة المذكرات والبوح والاعترافات المكتوبة، وهي تصلح للرواية أكثر من صلاحيتها للشعر، ولكن الشاعر محمد عمران استطاع من خلال هذه المذكرات الشخصية التي دوّنها الملك شهريار أن يقدّم لقارئه صورة عن مستقبل هذه الشخصية.

ويتطلّب الارتكان إلى التعبير بوساطة الشخصيات والحدث اللجوء إلى السرد الشعري، وهي تقانة رافقت الشعر من بداياته في الملحمة، وهاهي ذي تعود إليه في الشعر المعاصر".

وقد رافق الوصف الشعر منذ ولادته، والوصف في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، ولكن له في القصيدة المعاصرة طابعاً خاصّاً، إذ أصبحت الصورة أحياناً بعيدة عن المتناول العام، وبخاصة أنه مضى على الشعر زمن من الرومانسة والرمزية والسريالية وسواها، وكانت بنية الصورة الشعرية تتحوّل من حال إلى حال، ويمكننا أن نتوّقف في هذا المجال عند هذه الصور المتتالية في التعريف بشخصية شهريار في قصيدة محمد عمران "وشهريار بيت بلا جدار... ليلٌ من العهر، من الجنون، والدمار"، فالشاعر يعتمد في تعريف الشخصية على صورة متحركة، متسلسلة متتالية، وهو لا يترك فسحة للقارئ لكي يلتقط أنفاسه، وإنما يدفع بصوره سريعة مكثّفة دالة ومعبّرة، لتقدّم لنا مجتمعة جزئيات هذه الصورة في بنية كليّة عضوية.

ويعتمد الشاعر في الستينيات على تقانة الرمز، وهو شفّاف في شعر علي كنعان وإلياس طعمة قريب التناول، ففي قصيدة "ميلاد نسر"، لكنعان يدرك القارئ أن النسر يشير إلى البطل الإيجابي، ويشير المسيح إلى الشهيد.

وتقانة السخرية من أهمّ التقانات المعاصر، تعبيراً ودلالة وتأويلاً، وقد تؤدي أحياناً إلى المفارقة الساخرة، فتمنح النص حركة دلالية تضادية موّارة بالمعاني، ويكون للنص عدّة طبقات سطحية وتحتية، وقد وقفنا عند قصيدة "شاهدتان على قبر الخليفة" لفايز خضور، وهو يدعو فيها للخليفة بالخلد قائلاً، "لكَ الخلدُ يا وارث المؤمنين!!"، وهذه العبارة تخفي تحتها عالماً من الدلالات المتضادة، تحتاج من القارئ أن يتوقف عندها من خلال السياق الذي جاءت فيه، ليدرك المرارة التي يحسّها الشاعر من جهة، والثورة التي يتطلّع إليها من جهة أخرى، أو ليدرك كيف يستبطن النّص قولاً لا تقوله صراحة البنية الظاهرة.

وتبقى أخيراً تقانة التكرار (REPETITION)، وهي "استعادة للكلمة نفسها أو لمجموعة من الكلمات "قد رأيتُ.. قد رأيت سيلان الدموع الحقيقية"(12)، ويمكننا أن نتوقف عند هذين النوعين من التكرار في شعر هذه المرحلة.

فإذا عدنا إلى المقطع الذي استشهدنا به من قصيدة محمد عمران "مراثي بني هلال" وجدنا أن الشاعر يستخدم نوعين من تكرار الكلمات، أحدهما ما يأتي في أول السطر الشعري أو في أثنائه، فيكرّر كلمة "منتظراً" ست مرّات، وهي تؤكّد أن للشاعر أملاً أو رؤياً ينتظر حدوثها، ثم هو يكّرر عبارة "لم يجئ" مرتين، وكأنّ هذه العبارة تجيب عن تساؤله، وتشكّل هذه العبارة المتكررة مع كلمة "منتظراً" التي تعدّد تكرّرها حركة القلق التي يعيش فيها الشاعر.. إنّ التضاد بين الرجاء واليأس هو الذي يدعو إلى العبارة الأخيرة في المقطع "منتظراً صاعقة، تفجّر المغارة".

أما النوع الثاني من تكرار الكلمات فهو ما يأتي في القافية، وقد تكررت في هذا الموضع في

المقطع ذاته كلمة "إشارة" مرتين، وكلمة "مغارة" ثلاث مرات، وتكرار الكلمة في القافية في الشعر الحديث يمنح النص وحدته واتساقه الموسيقيّ إضافة إلى التركيز على دلالة محدّدة.

ويمكننا أن نتوقف في تكرار العبارة عند سطرين شعريين في قصيدة "ميلاد نسر" لعلي كنعان، وهما: "النَّسْرُ في أوراسَ أفرخ النسر الجريح" فقد كرّر الشاعر عبارة "أفرخ النسر"، ولكنه غيّر في ترتيب الجملة إذ بدأ في الجملة الأولى بالاسم وانتهى بالفعل، ولكنه ابتدأ في الجملة الثانية بالفعل وانتهى بالاسم، وهكذا جاور بين الفعلين، والفعل حدث يشير إلى حركة، ولذلك زاوج بين حركتين، وهما من دلالة واحدة "أفرخ"، والإفراخ الولادة بكثرة، فاتكأت الولادة على الولادة والحركة على الحركة ضمن إيقاعية سريعة، ليدلّ على ميلاد النسر في الجزائر الثائرة.

-4-

كان لحساسية التغيير التي طرأت على موضوعات الشعر في سورية في الستينيات دور هامّ في مواصلة مسيرة شعر التفعيلة وتطوره، وبخاصة أن شعراء هذا اللون ينتمون إلى أيديولوجيات يسارية الاتجاه، ومعظمهم من أصول ريفية وفدت إلى المدينة، فآمنوا بالتغيير من جهة، وبالمستقبل للشعب من جهة، وكذلك لم تخرج قصائد التفعيلة في الستينيّات عن القيم بشّرت بها هذه الأيديولوجيات، فكان الشاعر في النهاية، وعلى الرغم من كلّ المشاهد المأساوية، متفائلاً بمستقبل عربي موحّد مشرق، ص... التاريخية من حزيران هزّت و... ولكنها لم تستطع أن تهزّ أيديو... الواقع، ورفض حالات الاستسلام لكلّ بارقة أمل، وغنّى لها أجمل إلى الرؤيا –القيامة والتغيير الكلّي

****إذا كان شهريار في ألف ليلة وليلة ابتدأ حياته بالمرض والهمجية فإنه في النص المعاصر يبحث عن توازنه.***

وارتهنت حساسيّات التغيير بالالتفات إلى التراث بصفته الملجأ الأمين عند الصدمات، وهو مستودع الأمة وذاكرتها ودليل خصوصيتها واستقلالها، فأخذ الشعراء يبنون قصائدهم الجديدة من حجارة قديمة(13)، فاستلهموا لحظات أو مشاهد أو مواقف من التراث لإضاءة لحظة أو تجربة معاصرة، وأخذ الشاعر يوظّف ذاكرته في التعبير عن تجاربه، ليمنح قصيدته الشمولية والاتساع والابتعاد عن الاتجاه الغنائي المباشر إلى الاتجاه الدرامي اللاّمباشر والرمز والأسطورة(17)، فأخذ الشعراء يغرفون من ثقافاتهم لتوليد معاني جديدة، أو يضيفون إلى التراث معاني لم تكن فيه من قبل، كما أخذوا يحاورون التراث، ليستولدوا منه ما يتناسب وتجاربهم، وهذا ما فعله محمد عمران –مثلاً– في قصيدته "شهريار الزمن الأخير"، فقد استعار من "ألف ليلة وليلة" شخصية شهريار، ليعبّر عن تجربته، فإذا نحن إزاء شهريار مختلف عن شهريار التراث، هو شهريار جديد معاصر للشاعر وقريب منه، وهو وليد تجارب الستينيات وهمومها وأحداثها في هذا القرن.

وبرزت في هذه الفترة تقانة القناع التي خلّصت القصيدة من الوقوع في المباشرة والغنائية الخالصة، فإذا المونولوغ الدرامي يهيمن على بنية القصيدة، وهذا ما وجدناه في قصيدة "سقوط قطري بن الفجاءة"، إذ دمج الشاعر علي الجندي تجربته بتجربة قطري التراثية، حتى غدا الأخير ليس غريباً عن الشاعر، وإنما هو صوت واحد مركّب يعبّر عن تجربة واحدة معاصرة، وهذا ما جعل القصيدة تميل إلى الطول والعمل المتكامل بسبب البُعد الدرامي الذي حلّ في بنيتها.

وبرز في هذا المنحى الشاعر المثقف، ففي جسدية النص الشعرية إشارات إلى ثقافته المختلفة التي تخدم سياق القصيدة عضوياً ووظيفيّاً، وقد

****امتدت تقانة الشاعر في الستينات إلى استلهام التراث الشعبي الذي كان شبه مهمل من قبل.***

تكون هذه الإشارات عفوية أو مقصودة، ولكنها تحتاج إلى قارئ لاستنطاقها وتفكيكها، فثمة إشارة إلى قيامة السيد المسيح من القبر في قول إلياس طعمة: "من تُرى؟ زحزح عن وجه القبور –تلك الصخور السود.."، وهي إشارة موظفة للتعبير عن رؤية القيامة في الشعب العربي، وهذا ما يخدم سياق القصيدة.

وفي المقطع الذي استشهدنا به من قصيدة "مراثي بني هلال" لمحمد عمران إشارات عدّة إلى مراجع مختلفة، ومنها "منتظراً طيراً أبابيلا– ترمي من السماء– حجارة تقذف سجيلاً"، وهي إشارة واضحة إلى قوله تعالى: "وأرسل عليهم طيراً أبابيلَ ترميهم بحجارة من سِجّيل"(14)، ومنها "تحمل فرساناً بلا أسماء– يمشون في الغيم وفوق الماء"، وهذه إشارة إلى الأعجوبة التي صنعها السيد المسيح حين مشى على الماء في بحيرة طبرية، ومنها "منتظراً إشارة –تجيء من مغارة– حيث توارى القائم المهدي ألف عام"، وهذه إشارة صريحة إلى انتظار عودة الإمام المهدي، وبخاصة عند الطائفة الشيعية.

ومع ذلك فإنه لم يكن الشعر في سورية في الستينيات وحيداً في هذه الحساسيات وهذه التقانات، فقد سبقه إلى ذلك بعض شعراء الحداثة في العراق ولبنان ومصر، وفي مقدمتهم بدر شاكر السياب وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وسواهم، ولكنّ ذلك لا ينفي أن نقول: "إنّ الاهتمام بالشعر المعاصر في سورية أخذ يتزايد، وأخذت وزارة الثقافة تشجّع الشعر الجديد وتنشر أعمال الشعراء الجدد، سواء أكان ذلك على صفحات مجلة "المعرفة" أم كان ذلك ضمن منشوراتها، مما مهّد لدفع حركة الشعر المعاصر في سورية إلى الأمام بحركة للدخول في عقد السبعينيات من هذا القرن.

❐

■ الهوامش:

1- طعمة، إلياس: رؤيا في الطريق- مطبعة دار الكتب- بيروت- ط1- 1967- ص ص68- 69.

2- خضور، فايز –صهيل الرياح الخرساء- دار الأجيال- دمشق 1970م –ص ص.

3- كنعان، علي –درب الواحة- وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي- دمشق- 1966م- ص9.

4- رؤيا في الطريق –ص ص5- 6.

5- انظر: العهد العتيق- سفر القضاة- الفصول 13- 16. وقد سبق لبعض الشعراء العرب أن استخدموا هذه الحكاية بألوان مختلفة، ومنهم إلياس أبو شبكة في قصيدته "شمشون" 1993، وانظر في هذا المجال دراستنا: المرأة المثال في "أفاعي الفردوس" دراسة في النص الغائب" ضمن كتاب: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ومنهم أدونيس في ملحمته "دليله".

8- Vior: GENETTE, GERARD: LA LITTERATURE –PALIMPSETE – PARIS –AU SECOND DEGRE 1982.

6- عمران، محمد –أغانٍ على جدار جليدي- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق –1968- ص ص72- 73.

7- المصدر السابق –ص ص 80- 81.

8- عمران، محمد –ديوانه (الجزء الأول) –دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر- دمشق- ط1- 1989م –ص ص158- 159.

9- للتوسع: انظر: الموسى، د.خليل –بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة- الموقف الأدبي- ص28- ع 336- نيسان 1999م، والموسى، خليل –القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية

والدرامية –رسالة دكتوراه– جامعة دمشق– 1986م.

10- الجندي، علي –الحمّى الترابية– المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع –بيروت– 1969م– ص.78

11- الجندي، علي– الراية المنكّسة– المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر– بيروت– ط1– 1962م0 ص ص13– 14.

15- DUCROT, OSWALD et TODOROV, TZVETAN– Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage– Seuil – 1972 – p.354.

16- تختلف عودة شاعرة الحداثة إلى التراث عن عودة الشاعر الإحيائي، فقد كانت عودة الشاعر الإحيائي إلى تراثه خشية من الاندماج بالأجنبي، وللتسلح به لإبراز الخصوصية القومية، فكانت هذه العودة لإحياء التراث وبعثه على أكمل صورة كانت له في الماضي، وهي عودة إلى الماضي. أما عودة الشاعر الحداثي إلى التراث فهي بحافز أجنبي ثقافي واستخدام التراث في إبراز التجارب المعاصر، وأن يقول غير ما كان يقوله، ولم تقتصر هذه العودة إلى ديوان الشعر العربي، كما هي الحال في الشعر الإحيائي، وإنما شملت الأساطير والديانات والتاريخ السياسي والأدبي والتراث الشعبي وسواه في عملية لم يشهد تاريخ الشعر العربي مثيلاً لها، فأخذ شاعر الحداثة يبني قصيدته من حجارة قديمة، ولكنّ بناءه معاصر، فكانت هذه العودة فنّية جمالية مستقبلية تجريبية، في حين كانت عودة الشاعر الإحيائي لإثبات حضور وحضارة في زمن مضى.

للتوسع في عودة الشاعر الإحيائي إلى التراث: انظر: الموسى، د.خليل –البارودي رائد النهضة الشعرية الحديثة (سلسلة الأعلام) –دار ابن كثير– دمشق– بيروت– ط1– 1999م– ص ص 54– 62و 66– 94.

13- ينبغي أن نشير هنا إلى أنّ هذا الاتجاه قد بدأ في شعر خليل مطران منذ بدايات هذا القرن، فعبّر من خلال الالتجاء إلى التراث الإنساني تعبيراً لا مباشراً عن موضوعة الحرية في بعض قصائده الدرامية والقصصية، وأهمّها "نيرون" و "مقتل بزرجمهر"، و "فتاة الجبل الأسود".

للتوسع: انظر: الموسى، د.خليل –خليل مطران شاعر العصر الحديث (سلسلة الأعلام) –دار ابن كثير– دمشق– بيروت– ط1– 1999م– ص ص116– 112و 177– 182.

14- سورة الفيل –3– 4.

❑❑❑

في المتن اللغوي

للقصيدة العربية السورية

. شـــعر التســـعينيات نمــتوذجاً

د. رضوان القضماني

*ينظر النقد اللساني إلى الأدب على أنه عمل في اللغة من اللغة وإلى اللغة.

. 1 .

أين تندرج هذه المقاربة؟ في حَيِّزِ الدراسة اللسانية أم في حَيِّزِ النقد؟ لطالما ظلت العلاقة بين اللغة والأدب شغلاً شاغلاً للباحثين في الحقلين، على الرغم من أن البحث في الأدب لم يكن المسألة الأولى في البحث اللساني، إذ كانت علاقة الأدب باللغة تكاد تكون محصورة في تقويم الأداء اللغوي، إلى أن ظهرت اللسانيات. ولم تصبح كلمة (لساني) مصاحبة لكلمة (نقد)، بل صفة لكل نشاط يُعالج باللغة كل ما ينتج عنها من نصوص إبداعية ونقدية، إلاَّ بعد أن صارت المعرفة العميقة باللسانيات وتقنياتها أساساً يقوم عليه النقد الأدبي المعاصر، انطلاقاً من أن اللسانيات تشكل الأداة الأهم في التعامل النقدي مع الإبداع الراهن خلال العقود الأخيرة.

ينظر النقد اللساني إلى الأدب على أنه عمل في اللغة، من اللغة وإلى اللغة. لكنَّ هذا لا يعني أبداً أن النص مجرد وثيقة لغوية، على الرغم من أن البحث في النصّ اليوم لا يمكن له أن يتجاوز أدوات البحث اللساني، الذي يكشف عن أسس تشكل النص الإبداعي. فالبحث اللساني في النص يقوم على الكشف عن العناصر والعلاقات اللغوية التي تدخل في تكوين النص، انطلاقاً من أنه العلامة اللغوية التي تشكل الوحدة الكبرى على المستوى الدلالي بين مستويات اللغة التراتبية، التي تبدأ من المستوى الصوتي، فالصرفي، فالمعجمي، فالنحوي، فالدلالي، وبهذا يكون المستوى الدلالي، بوحدته الكبرى . النص، المستوى الأكثر تعقيداً وعبئاً وظيفياً ودلالياً؛ وعلامته الكبرى . النص . تجعل منه أعلى مستوىً من مستويات اللغة، إذ إن كلَّ وحدةٍ من وحدات المستويات الأدنى المذكورة تتسم بنزعةٍ كامنةٍ فيها، تدفعها إلى التوجه نحو مستوىً أعلى، كي تسهم بنصيب في بنائه، باستثناء وحدة

مستوى الدلالة . النص . لأنه حصيلة هذه النزعات، ولأنه العلامة التي تتشكل من الانسجام والاتساق بين وحدات المستويات الأدنى، وهو ما يجعل منها وحدة الخطاب الأساسية(1).

لا ينظر النقد اللساني إلى النص الإبداعي على أنه نص مغلق على مجموعة مكوّنات يمكن رصدها بالإحصاء والتسجيل والتبويب والتصنيف، "فكلنا يعلم ما عليه النص الأدبي من طبيعة ذات خصوصية فذة؛ إذ تتقاطع في مجراه الدافق المضطرب روافد فردية واجتماعية ونفسية وأيديولوجية ولغوية(....). لذا تعتضد اللصانيات عند دراسته بعلوم السيميائية والتأويلية والبراغماتية.... ولا تقطع العلائق بين النص والمقام والفاعل في صياغته وتأويله، وتجعل لمستهلكي النص دوراً بالغ الأهمية في تلقي النص سيميائياً وهيرمنيوطيقياً مما يحقق انفتاحه على التأويل. وهو يمدنا بطرائق للتحليل وتقنياته بما هو حَرِيٌّ أن يكشف عن جماليات النص ومقومات الأدبية فيه"(2).

- 2 -

المتن اللغوي في القصيدة الشعرية قاموسها الذي يبين استعمال الكلمات فيها. وليس من الممكن تحديد التغيرات الفعلية التي حصلت في عهدٍ شعريٍّ جديد من دون الانتباه بشكل خاص إلى الطريقة التي بدأ الشعراء يستعملون كلماتهم بها، "فالكلمات من الشعر لحمته وسداه، واستعمال قاموس شعري مختلف يعني أن الشعر يغير طبيعته... ويعني ذلك في التطبيق أن (بعض) الكلمات والعبارات التي أنهكها الاستعمال يجب التخلص منها، والاستعاضة عنها بأخرى جديدة لم يصبها الفساد"(3). وإذا كنا قد انطلقنا من مقدمة تقول إن الأدب عمل في اللغة فإن النتيجة المترتبة عليها يحددها فريدريك باتيسون حين يؤكد أن "تاريخ الشعر يشكل جزءاً من تاريخ اللغة عموماً، وأن مافيه من تغيرات في الأسلوب والمزاج إنما يصور الاتجاهات المتغيرة في الاستعمالات التي تطرأ على اللغة"(4).

ولهذا فإن دراستنا المتن اللغوي في القصيدة العربية السورية المعاصرة في العقد الأخير من القرن العشرين، تذهب نحو بُعْدٍ لا يكتفي بالعمل النقدي بل يتجاوزه ليقارب تحديد واقع استعمال اللغة العربية في وضعيتها الراهنة، في مكان وزمان محددين، هما القطر العربي السوري في العقد الأخير من القرن المنصرم. لكن واقع هذا الاستعمال لن يكون دقيقاً إلا إذا انطلق من نصوصٍ حية معاصرة مرتبطة زمانياً ومكانياً بالحقبة المدروسة، لتنعكس من خلالها الحصيلة اللغوية انعكاساً حقيقياً لا يمكن أن يتمثل في القواميس والمعاجم التي حددت المتن اللغوي بعيداً عن حيوية الاستعمال الآني الحقيقي للغة، الذي يشكل حَدَثاً كلامياً مدوناً، أنتجه أفراد معاصرون، ودوّنوه في نصوص ما زال متنها حاضراً يتردد على الألسنة ويُتداول في الحياة المعيشة، وعندما نتحدث عن المتن اللغوي المتمثل في النص الشعري المعاصر فإننا لا نعزله عما ينتجه هذا المتن من تشكلات دلالية في أسيقته، إذ إننا نؤسس على هذا الفهم دراسة للدلالة تعد النص علامة سيميائية لغوية تشكل الوحدة الدلالية الكبرى. ومادام النص المدروس نصاً شعرياً فإنه يضعنا أمام مشكلة صارت من أهم المشكلات التي استقطبت الدارسين؛ إنها مشكلة اللغة الشعرية التي صارت محور خلافات أساسية بين الدارسين والشعراء من عرب وعجم، ويكفي الدلالة على هذا أن نُذكر برأيين مشهورين متقابلين أولهما لـ ت.س.إليوت الذي أكدَّ أن الشعر في

***لا ينظر النقد اللساني إلى النص الإبداعي على أنه نص مغلق على مجموعة مكونات.**

عصر دينامي متغير لابد له من أن يقترب من لغة الكلام الدارج، وثانيهما للشاعر راينز ماريا ريلكة الذي أكد أن عبء الشاعر يزداد لغوياً باضطراره إلى أن يعزل ألفاظه عن كلمات الحياة اليومية والحديث الدارج عزلاً كاملاً وجذرياً، فليس من كلمة في القصيدة يمكن أن تشبه الكلمة نفسها لفظاً في استعمالها الدارج أو في المحادثة. وقد وجد هذان الرأيان ما يقابلهما في النقد والشعر العربيين، فكانت تجربة نزار قباني تقوم على شعرية تخلقها الكلمة الدارجة وعلى ارتباط مفرداته الشعرية عن كثب بالكلام السائر، وعلى لغةٍ تميل إلى براءة الأطفال وتلقائيتها، بينما تكشف تجربة أدونيس عن أقل علاقةٍ بلغة الكلام الدارج، فهي تقوم على الابتكار اللغوي الجريء، وتعكس اهتماماً كبيراً بانتقاء كل كلمة في القصيدة، في حين تمثل تجربة مجموعة أخرى من شعرائنا نقطة انسجام تحاول أن تقيم توازناً بين مبادئ الثبات ومبادئ الواقع والتطور عبر الجمع بين أصالة التراث وواقعية العصر، كما نجد في شعر نديم محمد مثلاً، لكن الحقيقة تكمن في أن كل جيل من الشعراء يقدم للغة متناً لغوياً يحوي جيلاً جديداً من الألفاظ التي لا تلبث أن تنزوي بعد حين لتأخذ مكانها التقليدي إلى جانب سالفاتها، فقد كان المثال في الشعر البحث عن اللفظة الجميلة المنتقاة، ثم "تطورت فكرة (اللفظة الشعرية)، فلم تعد تعني تلك اللوحة التي تكاد تكون وحدها شعراً قبل أن تنتظم في القصيدة، بل أضحت تكتسب شعريتها من موقعها في القصيدة وتشابكها مع ما يجاورها من الألفاظ وعلاقاتها الداخلية الأخرى"(5). إلا أن الكلمة في الشعر لابد لها من أن تتجاوز ذاتها إلى حدود لم تكن لتصل إليها في غير الشعر وهذا ما يخلق لها شعريتها ويجعلها ذات خصوصية لغوية تميزها من اللغة المستعملة، وهي خصوصية تميز لغة الشعر الحر من الشعر العمودي، وتميز أيضاً لغة الشعر من لغة النثر.

المتن اللغوي في القصيدة الشعرية ماموسها الذي يبين استعمال الكلمات فيها.

وتظهر مشكلة اللغة الشعرية أيضاً في ارتباط لغة الشعربلغة النخبة وبلغة التراث الشعري وبأسلوبية هذا الشعر... وتظهر أيضاً في جانب آخر يتمثل في تفرد لغة الشعراء، إذ إن لكلٍ منهم لغته (ووفقاً للمفهوم النفسي اللساني)، التي تربطه بأخيلة هذا الشاعر المحدَّد وبرموزه ودلالاته... إلاَّ أننا إذا لم ننجرف وراء هذه المشكلات، أو الإشكالات، وجدنا أن مسألة لغة الشعر العربي المعاصر مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بتطور اللغة عموماً مع سيرورة الزمن، وما يترافق مع هذه السيرورة من تطور اجتماعي يشير إلى أن كلَّ تطور في لغة الشعر المعاصر يواكب تغيرات فكرية واجتماعية جوهرية أدت إلى قيام تطورات أدبية عامة شهدها الشعر المعاصر، وهذا سبب يكفي كي نتخير من لغة هذا الشعر مادة للبحث في تطور اللغة المعاصرة، لما تقدمه لغة الشعر لنا، من مادة خصبة تتسم بواقعية وموضوعية وفائدة مزدوجة . لغوية، وأدبية . اجتماعية . تربط الأدب عموماً، والشعر خصوصاً بتطور المجتمع، ومدى مواكبة اللغة لهذا التطور. إن مثل هذه المسائل المعقدة والمتشابكة لا يمكن أن تحيط بها مقاربة مثل هذه، إذ يشكل تناولها مشروعاً يعمل صاحب هذه المقاربة على تحقيقه مع فريقٍ من طلاب الدراسات العليا في كلية الآداب بجامعة البعث. ويلتزم هذا المشروع بمنهجية تقوم على البدء بتحديد قاموس النص الشعري، إذ لابدَّ من أن نضع، أو نصنع، لكل نص قاموسه الذي يحوي جميع مفرداته التي شكلت متنه اللغوي، ثم نرتب هذا المتن حسب المفهومات ليكون أساساً ننطلق منه في تحديد الحقول الدلالية التي يتوزع عليها المتن، ثم نصنف هذا المتن حسب أقسام الكلم تصنيفاً تقسيمياً (اسم، وفعل، وماليس باسم

أو فعل)، وما ينضوي تحت كل قسم تقسيمي من أقسام تصريفية (جداول للأسماء: أسماء الذات، أسماء المعنى، الأسماء الجامدة، الأسماء المشتقة.. ثم جداول للأفعال، المجردة والمزيدة وصيغها... ثم المشتقات وصيغها الواردة في النص، ثم الأصيل والمولد من المفردات....).

ثم نفرِّع عن هذا التصنيف العام تصنيفاً آخر يقوم على أساسٍ إحصائي يحدد مدى شيوع الكلمة في النص من خلال عدد مرات ترددها فيه، ثم نقوم بتصنيف آخر يوزع المتن على حقول المعرفة من علوم وفنون وآداب، ثم ننتقل إلى دراسة للتشكلات الدلالية التي يشكلها المتن تستند إلى عمل إستقرائي دقيق يخضع له المتن اللغوي، ثم تحدَّدُ وظائفه الدلالية والتواصلية، وتحدد علاقة هذا المتن بمتن اللغة عموماً، من خلال علاقة المستعمل بالقاموس اللغوي العام، وتحديد جوانب القوة والضعف، الغنى والفقر، في الحصيلة اللغوية القائمة في النصوص الشعرية المنتجة في الحقبة المدروسة. لكننا هنا في هذه المقاربة لا نستطيع أن نقدم نموذجاً تطبيقياً متكاملاً يشمل جميع الجوانب المذكورة. لذا سنفكك هذا التكامل، لنقدم مقاربات مشروطة اشتراطاً كاملاً بالآن والمكان والظرف في هذه اللحظة وهذا المقام. ونؤكد هنا أنها مقاربات، بالجمع لا بالإفراد، لأن كلّ مقاربة منها تتناول جانباً من الجوانب التي يقتضيها منهج هذا المشروع.

- 3 -

لكل شاعر - عربي أو أعجمي - قاموسه الشعري الخاص، ولكل عصرٍ قاموسه الشعري أيضاً، كان قاموس شعرنا القديم يدل على رقي لغوي كبير وصل إليه شعرنا القديم، وظل هذا القاموس يغتني يوماً بعد يوم حتى قيل ما قيل عن تجديد أبي نواس وأبي تمام اللغوي، ثم راح هذا القاموس ينحسر ويتقلص حتى صارت محدوديته واحدةً من السمات اللسانية التي تتسم بها غالبية شعرنا المعاصر. ولو قمنا بعملية إحصائية بسيطة للمفردات المستخدمة في أكثر المجموعات الشعرية الصادرة حديثاً لأشارت العملية الإحصائية إلى أن عدداً ما يتكرر من المفردات في الألف الأولى من كلمات أكثر المجموعات الشعرية يصل إلى نحو الثلث، ويرتفع هذا العدد إلى ضعفه في الألفين الأولى والثانية، وعندما نتجاوز الألف الثالثة نكاد نكون قد وصلنا إلى معجم شبه ساكن لا تزوره المفردة الجديدة إلا لماماً وعلى عسر واستحياء. ولو قمنا بعملية إحصائية مقابلة للقاموس الشعري في شعرنا القديم، لوجدنا نتيجة معاكسة تماماً، ففي كثير من القصائد لا يتكرر في المئة الأولى من كلماتها أكثر من خمس مفردات، وفي المئات الثلاث الأولى معاً أكثر من عشر مفردات.

فهل فقد قاموسنا الشعري زهوه؟... يقولون عن شكسبير، شاعر الإنكليز العظيم، إنه كان "ينام على ثروة لغوية لا تتجاوز 1300 مفردة في اللغة الإنكليزية"(6). لكنه ظل شاعراً جعل كل مفردة من تلك المفردات كائناً حياً في شكلها ودلالتها وحركتها وسياقاتها، يخلقها كل مرة من جديد وفقاً للدور اللغوي الذي تؤديه بعد أن يشحنها بطاقة إيحائية كبيرة يشع بها توظيفها الجديد في النص. والقاموس الشعري الفردي يرتبط بالقاموس الشعري العام وفقاً لعلاقة الخاص بالعام، فاغتناء القاموس الفردي يدل على غنى في القاموس العام، وفقر القاموس الفردي يدل على جدب القاموس العام. لكننا نلاحظ اليوم تناسباً طردياً بين اتساع الحياة ومنتجاتها وانحسار المعجم الشعري وانكماشه. فهل ينعكس ضيق المعجم الشعري على ضيق المعاني والأفكار

مشكلة اللغة الشعرية صارت محور خلافات أساسية بين الدارسين والشعراء من عرب وعجم.

والـرؤى التـي يعبـر عنهـا الشـاعر؟ وهـل كانـت مفردات الأشياء المحيطـة بالشـاعر القديم تصـلح لأن تـرد فـي الشـعر، بينمـا لا تصـلح الأشـياء الجديدة لهذا؟.. وهل كانت أفكار الشاعر القديم وعواطفه ومشاعره وأحاسيسه أكثر غنى وتلوناً بحيث تطلب معجماً شعرياً أوسع وأغنى؟ إنها أسئلة تتعلق بالمسافة اللغوية المحققة بين الحياة المعيشة والاستعمال اللغوي، وهي مسافة تطبع العلائق المنطقية بين هذين الطرفين وتعطيها ملامحها الخارجية، وهي أخيراً مسألة تحتاج إلى تقص وبحث دقيقين مستقلين عن هذه المقاربة.

كل جيل من الشعراء يقدم للغة متناً لغوياً يحوي جيلاً جديداً من الألفاظ التي لا تلبث أن تنزوي بعد حين.

إذا كنا قد تساءلنا: هل فقد قاموسنا الشعري زهوه؟ وإذا كان الأمر كذلك فكيف استطاعت القصيدة المعاصرة تلبية الحاجة إلى التطور اللغوي عبر استعمال قاموس لغوي جديد تخلى عن واحدة من أهم وظائفه في الشعر القديم، وهي أن تكون اللغة الشعرية غاية في ذاتها. لقد هبطت اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة إلى أرض الواقع بعد أن انتقلت من لغة الكتب والتراث إلى لغة الحياة المعيشة لتبحث عن مادة تعبيرية متصلة بالحياة، مادة أقل (فخامة)، وأكثر (دنيوية)، لتتمثل في هذه المادة حالة وظائفية محصنة، فاختفت بذلك مفردات ميتة وعرة، ومفردات فخمة رنانة، ومفردات رومانسية هامسة، وبذلك تكون هذه القصيدة قد ألغت عناصر لغوية قديمة لتستعيض عنها بعناصر جديدة مبتكرة وحوَّلت الاحتفاء الفائق باللغة بذاتها إلى احتفاء بلغة الحياة، بما فيها من انكسارات، وثمَّ تحول مهم في قيمة المتن اللغوي. إذ صارت شعرية اللغة لا تنبع من هذا المتن بذاته؛ بل من علاقات المفردات بعضها ببعض، بعد أن تخلصت من الضغط المستمر الذي يدفع نحو البلاغة القديمة. إنها علاقات شكلية تشحن المفردات بدلالات لم تعتد على حملها في الأصل، جعلت اللغة تتقلب على الأصول التعبيرية المتعارف عيها لتصبح المدلولات التي تحملها دوال الكلمات أبعد ما تكون عن توقعاتنا، إذ صارت الكلمات تكتسب طاقتها الإيحائية عبر العلاقات التي توجه التقاءها وتراكيبها في الخطاب لكن السؤال الأهم يبقى قائماً؛ ماهي العلاقة التي أقامتها هذه القصيدة بين مبادئ الثبات ومبادئ التطور، وكيف استطاعت أن تحقق لنفسها صفة التجدد واللحاق بالزمن؟.. إنها أسئلة تسعى للإجابة عنها مقارباتنا الآتية. لكن لابد لنا قبل أن نبدأ هذه المقاربات من التنويه إلى أن اختيارنا النصوص وأصحابها خضع لمعيار أملاه منهج البحث ولاشيء سواه، أما ترتيبها فقط أملاه علينا، التسلسل المنهجي الذي كان لابدَّ منه في هذه المقاربات. ولم نراعِ في هذا التسلسل لا جيل الشاعر ولا مكانته ولا أهميته ولا أي اعتبار قيمي آخر سوى ما تمليه علينا منهجية هذه الدراسة.

مقاربة

أولى:

كل شاعر يتخير معجمه الشعري. وكلما اغتنى هذا المعجم عَبَّرَ عن غَنىً في تجربة الشاعر الحياتية والشعرية. ومروان الخاطر يرعى غربته في المدينة، ولذا ينتمي كَمٌّ كبير من مفردات لغته إلى بيئته لتقديم هذه اللغة نفسها بقوةٍ تنم عن أنها لغة حقيقية لا يشوبها الافتعال. وسنقرأ في هذه المحاولة التطبيقية مقطعاً من قصيدة لمروان الخاطر، مؤلفٍ من مئة كلمة تحديداً، ليكون هذا المقطع نموذجاً إحصائياً عما أسلفنا الحديث عنه.

يقول مروان الخاطر في قصيدة (دوائر)

المهداة إلى الشاعر علي كنعان في منفاه الاختياري،

من أين أبدأُ أيها الساري،/ ولا مسرى لديَّ.../ سوى التَّوَغُلِ في براري الروحِ/ أُطلقُ وَعْلَةً وأصيد أخرى/ ثم أترك للمدى/ حريةَ التشكيل، يرسم ما يشاءُ/ وليسَ غيرَ اللوحةِ المعروفةِ الألوانِ../ تذكرها وتحملها معكْ/ وجعاً يعذِّبُكَ العَشِيَّةَ، لا عِرارٌ ، لا صدى/ يأتيكَ، فاشربْ هَيتَ لكْ/ أن تعرف الجاري/ تَلَوَّنَ كُلُّ شيءٍ بالرمادْ/ أشياءُ مما عافَتِ الأشياءُ..../ تنهضُ من رُقادْ/ أسماءُ مما لا أُسَمِّي.../ قد تقاسَمَت الروابيَ والوهادْ/ والغانم الغَنَّام منا ينحني/ حتى يُفاوِضَ،/ أو يُقايضَ، / علَّهُ يحظى بشبرٍ من تراب الأرضِ.../ لا شبرين، آخر ما تَحَرَّرَ.../ من مراسم الحياةِ.../ تموت كيف تشاءُ لكنْ مثلما شاؤوا ستدفن واقفاً.../ ضاقَ الترابْ/ بالسائرين عليه منا/ كيف لم يضيقِ الترابُ ببائعيهِ؟!/.. أكاد أهوي مثلما شاؤوا/ وأمسك بالذي ما زال ينبضُ.../ يا (ابا رؤيا) أسائلك الجوابْ/ وجعٌ بِطَيِّ الجوع.../ يدفَعُ بالدموعِ../ يُحرِّكُ السفنَ التي.../ ترسو بقاعِ الروحِ.../ تتكأ بالجروحِ،/ فكيف يأتيني الرقادْ/.(7).

ماذا نجد في هذه المئة الأولى من كلمات القصيدة؟... نجد فيها (35) خمسة وثلاثين فعلاً، أربعةٌ وثلاثون منها في حالة المفرد وواحد فقط في حالة الجمع، ولهذا دلالةٌ واضحةٌ، ونجد ستة وعشرين من هذه الأفعال في الزمن الحاضر، عشرةٌ منها في صيغة المتكلم، وأربعة عَشَرَ في صيغة المخاطب، وعَشَرَةَ في صيغة الغائب، ولا نجد بينها إلا فعلين في صيغة الأمر، أما باقي سبعة الأفعال فهي في صيغة الماضي وهذا كله يدل على سيادة صيغ الأفعال التي تعبر عن الوظيفة الانفعالية الدالة على علاقة المرسل الذاتية برسالته، فهي أشبه ببوح ذاتي، يؤكد ذلك أيضاً، إحصائنا عددَ الأسماء في المقطع، فقد بلغت اثنين وخمسين اسماً، لن نذكر في هذا الحيز الضيق تَوَزُّعها على أسماء جامدة وأخرى مشتقة، ونكرات ومعارف، ومفرد وجمع، وأسماء ذات وأسماء معنى، على الرغم من الدلالات التي يحددها هذا التوزيع، لكننا نذكر هنا، أن اسمين فقط تكررا في هذه المئة الأولى هما: الروح، وقد تكرر مرتين، والوجع فقد تكرر أربع مرَّات.

أما عدد الأدوات من حروف وأسماء وضمائر فكان ثلاث عشرة أداة....

وإذا ما تابعنا قراءتنا الإحصائية في المئة الثانية من كلمات القصيدة (وعدد كلمات متنها مئتان إذا استثنينا هامشها (الشعري) سنجد أن عدد الكلمات التي تكررت في هذا المتن وصل إلى إحدى عشرة كلمة، تكررت منها كلمة (قبائل) سبع مرات وكلمة (وجع) خمس مرات، و(روح) ثلاث مرات، و(تراب) ثلاث مرات، و(الجوع) ثلاث مرات، أما أشياء، براري، سفن، أسائلك، ضاقت، حَزَّتْ، فقد تكررت مرتين فقط في قصيدة متميزة تألفت من مئتي كلمة. وعدد الكلمات التي لا ترد في المتن إلا مرة واحدة مئة وسبع وستون كلمة.

بَيَّنَتْ هذه المقاربة المطبقة على قصيدة واحدة لمروان الخاطر مدى تَخَيُّر الشاعر لقاموسه الشعري، وقد جاء هذا القاموس المتخير مفتوحاً على التراث والأرض والواقع القائم مما أبعده من المحدودية أو الانغلاق أو الشعاراتية، وجعل تشكيلاته الدلالية أكثر في عددها وأغنى في تنوعها، وأدَّى إلى أن تكون الوظائف اللغوية التواصلية متعددة، تناوبت بين الوظيفة الانفعالية التي تجعل القصيدة مُعَبِّرة عن ذات المرسل، والوظيفةِ الندائية التي تجعل القصيدة مُتَمَحْوِرَة على المرسل (وهو هنا المتلقي الخاص: علي كنعان)، والوظيفة المرجعية التي تعيد الإحالة في

***لكل شاعر عربي أو أعجمي قاموسه الشعري الخاص، ولكل عصر قاموسه الشعري أيضاً.**

القصيدة إلى الواقع القائم، وما ينشأ عنه من معاناة، وظيفةِ تعدي اللغة التي كانت مائلة عندما قام الشاعر بتخير ألفاظه وتراكيبه وبناه الفنية، لتنصهر هذه الوظائف كلها في الوظيفة الشعرية . حسب المصطلح الياكبسوني . على أنها وظيفة مُتَوِّجةٌ ترسمُ المنحنى الجمالي في هذا العمل الإبداعي.

*** هل فقد قاموسنا الشعري زهوه. وإذا كان كذلك فكيف استطاعت القصيدة المعاصرة تلبية الحاجة إلى التطور.**

مقاربة

ثانية:

نتناول في هذه المقاربة المتن اللغوي في الديوان الأخير للشاعر محمد حمدان وعنوانه "ألفان"(8). وقد كتبت جميع قصائده في العقد الأخير من القرن العشرين. وستوجه هذه المقاربة اهتمامها إلى الإبانة عن بعض السمات الأساسية في المتن اللغوي لقصيدة التسعينيات العربية السورية من خلال تحليل قاموس هذا الديوان، في حين أننا سنتناول سمات أخرى في مقاربة تالية.

كي لا نخوض في هذه المقاربة في الإحصاءات والتصنيفات التي أخضعنا قاموس هذا الديوان لها، والتي لن يَفيد منها إلا الباحث المختص سنقدم هنا نموذجاً إحصائياً واحداً صغيراً يعطي القارئ فكرة أولية عن العمل الإحصائي الذي يبدأ به التحليل ويستند إليه.

نجد في المقطع الأول، الذي يحمل الرقم (1) من قصيدة (فاتحة لكتاب الربيع) خمساً وأربعين مفردة موزعة على النحو الآتي:

المفردات = (45) مفردة.

الأسماء: (30) اسماً.

اسم نكرة: (7).

اسم معرفة: (23) معرف بأل:(9).

معرف بالإضافة: (14). إضافة إلى اسم:(9).

إضافة إلى ضمير:(5).

الأفعال (6) . المضارع(2).

الأمر 2(1+ مكرر=3).

الماضي (1).

الأدوات (9) واو العطف(3).

في (4).

إلى (1).

اللام (1).

أين (1).

التراكيب: (32) تركيباً.

التركيب الاسمي: (26) تركيباً.

تركيب إضافي: (14)؛ إضافة إلى اسم (9).

إضافة إلى ضمير(5).

تركيب من جار ومجرور: (7).

تركيب عطفي: (3).

تركيب وصفي (0).

نداء (1).

قسم (1).

التركيب الفعلي: (6). الطلب: (3).

الخبر: (3):الماضي (1). الحاضر(2).

فاتحة لكتاب الربيع:

1 .(باسم كل شقاواتنا/ فتح البحر دفترهُ/-

أَعطِهِ حبرنا، ياسجين الحكايات، أشرعةً/ تعبر الأفق بين سماءين/ تكتب أبيات شوقٍ إلى غدنا/ مُدَّ أزرقة خضراء في فضاءِ الوعولِ/ وفي وجعِ الكيمياءِ/ وأوردةَ الزيزفونْ/ مُدَّه حمرةً في سؤال الصبايا/ وفي عطش الذكريات/).

ما الذي يمكن أن نستنتجه من المتن اللغوي في هذا الديوان بعد أن قدمنا نموذجاً من النماذج الإحصائية التي استند إليها هذا التحليل:

أولاً ــ سيادة استعمال الاسم في البنية اللغوية، فالاسم وحده هو الذي يتجرد من الزمن. ويظهر هذا ناصعاً في مثالين: الأول من القصيدة الأولى في الديوان، والثاني من القصيدة الأخيرة فيه: من (فاتحة لكتاب الربيع):

2 . (للقرى صُبْحُها/ حَبَقَ في رموش أفاريزها/ نرجس في لهاث صخيراتها/ سنديان على شرفة التلِّ/ مقبرةٌ/ عَرَقٌ/ وتكايا/ وجوعٌ فتىً شَفَّهُ الضجرُ/ . ليت وجه الفتى حَجَرُ !ـ)، ليتني جَبَلٌ، غابةٌ، طائرٌ/ ليتني أنهرٌ سبعةٌ/ تستحم بها الكائناتْ/).(9).

من (نوبة الختام):

2 . القرار :(سفير دمي/ أيها الآسر/ الفاره/ الألوف/ النفور/ العنود/ النزوع/ البعيد/ القريب/ الـــ.../.... ســلاماً/.... ســلاماً...../.... سلاماً/)(10).

ثانياً ــ تراجع استخدام الفعل إلى المقام الثاني. وإذا قارنا الأمثلة السابقة، بمثال من قصيدة (بور سعيد) الطويلة للشاعر بدر شاكر السياب، سنلمس الفارق الشاسع؛ إذ يحتوي المقطع الأول المؤلف من سبعةٍ وعشرين بيتاً على ستةٍ وخمسين فعلاً، ولا يخلو بيت واحدٌ فيها من فعل واحدٍ على الأقل. إلى جانب ذلك نلمس في قاموس محمد حمدان سيادة الفعل المضارع على الماضي والأمر. فالمضارع يفيد الحضور المستمر والمتجدد، ويظهر هذا واضحاً في المثال الآتي: (تتراءى المواعيد في سكرة النبع أعتوبة/ حين تخطر أمسية الوصل/ وهي تُرَجِّعُ لحن هزارٍ/ يطوِّفُ بين العناقيد/ يَنقرها/ فيذوب السَّنا في محاراته/ خاتماً لجديلتها/.....). (11).

ثالثاً . ندرة اللجوء إلى التركيب النعتي، وفي هذا رفض واحتجاج على لغة القصيدة الرومانسية المعاصرة التي تتسم بنيتها اللغوية بالرخاوة والانتفاخ لما فيها من حشوٍ وميلٍ شديد إلى استخدام الكثير من الصفات.

التي لا يجوز استعمالها إلاَّ عندما تقوم بوظيفة التحديد، أي عندما تضيف سمة دلالية جديدة على المعنى: (عتاب مُدَمَّى . ص 16). المطايا السّروح . ص12، الدروب السَّواقي . ص24،....).

رابعاً ـ شيوع استعمال التركيب الإضافي، لأنه التركيب الذي يمكِّن من خلق مصاحبات لغويةٍ مبتكرة وجديدة وتتسم بالجرأة والطرافة، من مثل: (رموش الأفاريز، حُمَيَّا الأظافر، مزادة الصوم، لهاث الصخيرات، قدود الونى،)، أروقة الصمت، صليل المكان، تُمَّرُ ا لشعر، بوابة الدمع، قارعة الوقت، نيلوفر الخيل، زُلَّيْج المنبر، ارتعاش السِّخاب، شاك الخباء، عزيف المحارة، همس نعناعة،

كل شاعر يتخير معجمه الشعري وكلما اغتنى هذا المعجم عَبَّر عن غنى في تجربة الشاعر الحياتية والشعرية.

أرخبيل الذكريات، مزامير الغريب، باب عيني، حلم الدراري، عِتْرَةُ النجم...).

خامساً ـ كثرة المصاحبات المبتكرة التي تشكل بنيتُها المجازَ في الديوان وتمنح التركيب اللغوي تأثيراً بالغاً متميزاً:

(انْتَحَبَتْ نجمة، يستوطن الحلقَ، تزقو الأنامل، يصاديني التراب، عتَّقت ولهي، يستمطرُ الخوفُ موعداً، فَلَكَ النهدُ، ترامت حماماً، ترامق سرّي، يسرج الدَّجْنَ، زَخَّ اليباب، من لوحةٍ بَغَمَتْ، يخبُّ قطارٌ، يطفو الوقد....).

*تزداد المفردة سمة بارزة من سمات المتن اللغوي في شعر حمدان.

سادساً ـ استخدام اشتقاقات وصيغاً فصيحة مهجورة تحقق عنصر الجدَّة والمفاجأة عبر استخدامها استخدامات جديدة (يستمطر الخوف، يتعاورها الأصدقاء، يوصوص، أوريتُ طرفي، يتقاطر، يصاديني التراب، تماطِرُهُ، أُمَّات (ج أمّ)، النكوب (ج.نكبة)، أعتوبة....). وقد ترافق ذلك مع استخدام ألفاظ فصحى في العامية تغذي المستوى الكلامي في التعبير وتقربه من لغة الحديث، مثل: هَشَلَ . يهشل: (والقرن يهشل في محفة هاجَرٍ.... . ص 29). والهشلة من الإبل وغيرها ما يأخذه الرجل من غير إذن صاحبه، يبلغ عليه حيث يريد ثم يرده إلى صاحبه، وقد استخدم محمد حمدان الفعل استخداماً أدخله في المستوى الكلامي، أي مستوى الشيوع في الاستعمال، ومن مثل ذلك أيضاً استخدامه كلمة (بِرْطِيل) بمعنى الرشوة، وهي مفردة فصيحة شائعة في العامية، والبرطيل حجر خَشِنٌ يُسَنُّ عليه السلاح الأبيض كان قُدِّمَ رشوة إلى قاضٍ فانزاحت اللفظة عن دلالتها التعيينية إلى دلالة ما استعملت من أصله، ومن أمثلة ذلك أيضاً الزُّلَّيْجُ والمباطحةُ، والزَّخْ... فالزُّليج في العامية المغربية لفظة فصيحة تعني حَجَرَ البلاط الأملس الناعم الزلق، أي ما نسميه اليوم (سيراميكاً)، والفعل يباطح بمعنى يصارع، والزَّخ بمعنى انصباب المطر غزيراً، ومن ذلك أيضاً تعدية الفعل (اشتقاق) باللام لا بإلى، إدخالاً له في المستوى الكلامي: (قمران يشتعلان في عيني سمرقند/ التي اشتاقت لبر الشام.ص . 26). فالمستوى اللغوي يقتضي أن يتعدى هذا الفعل بحرف الجر إلى، بينما شاعت في المستوى الكلامي تعديته باللام.

سابعاً ـ الإمساك بزمام الموازنة التي يجمع المتن اللغوي فيها بين الواقعية اللغوية المرتبطة بالعصر، وأصالةِ اللغة المرتبطة بالتراث، بعيداً عن المثالية اللغوية التي يتسم بها الشعر الكلاسي، مما يخلق تمايزاً حازماً بين الواقعية اللغوية في الشعر ولغة الواقع. وهي ظاهرة واضحة في ديوان محمد حمدان تشكل مخرجاً واضحاً من انكماش القاموس الشعري للعودة به إلى زهوه، من خلال إحياء موات اللغة باستخدام هذا الموات استخداماتٍ حية جديدة، من دون أن يدخل الشاعر في صراعٍ مجهور ومكشوف مع اللغة الكلاسية، ومن دون أن يتخلَّى عن حداثة اللغة الشعرية. إنه صقل بارع لمفردات كلاسية منتقاة نكاد نصادفها في صفحة من صفحات الديوان، حيث يتواكب نوعان من الكلمات: العريقة التي صار

بعضـها عتيقـاً، والبسيطة السائرة علـى الألسـنة، أي تلـك التـي يمكـن لهـا أن تنقـل الـنص مـن مسـتوى اللغـة إلـى مستوى الكلام. وإذا كان شعراء الحداثة قد سعوا سعياً حثيثاً إلى التحرر من تراث الأربعينيات، وأظهروا ميلاً واضحاً نحو استعمال الكلمات استعمالاً أكثر موارية، فإن المتن اللغوي في ديوان محمد حمدان الأخير يبدي علاقة غير متوارية بلغة الشعر القديم، التي يتغذى قاموسه الشعري منها، ويتميز شعر محمد حمدان بقدرة فائقة على اصطياد ا لكلمة التراثية التي يمكن توظيفها في القصيدة المعاصرة بحيث تفوق سواها في تعبيرها عن دلالة بعينها، والشعراء . كما يقول أرشيبالد ماكلش "يدأبون دائماً على الخوض والاصطياد على حافة نهر اللغة البطيء الجريان لعلهم يعثرون على ما يمكنهم اصطياده وتسخيره لاستعمالهم الخاص"(12). إنه اصطياد من نهر راكد ينقل صيده إلى نهر جارٍ فيعيد إليه حراك حياةٍ يكاد يفقده. ويكفي للتدليل على ذلك أن ننظر في المتن اللغوي لقصيدة كاملة من قصائد محمد حمدان، عدد مفرداتها 40 مفردة، وعنوانها (العندم)، لنجد فيها مفردات مثل: العندم (دم الأخوين)، الأَدَم (تراب وجه الأرض)، الغَنَم (شجر لين الأغصان)، السِّناج (الهباب)، الدروب السواقي... ومن الأفعال: تزقو الأنامل، زَمَّلَ العين (ملأها).... ومن التراكيب: فُلُّ الحمى، أرخبيل الذكريات...

/العندم/

/تظللني/ عندما أتذكر فلَّ الحمى/ قبةُ من أَدَمْ/ وتزقو أناملك العشر في جسدي/ ثم تحبو/ فيمتد في جسدي حيث تحبو العَنَمْ/ يبيت على ساعدي/ أرخبيل من الذكرياتِ/ ويستيقظ الصبح من كوَّة الشوقِ/ أبيضَ/ لكن ليل السِّناج الذي زَمَّلَ العينَ/يأسرهُ/... وعويل الدروبِ السواقي يباغتني/ وهو ينضح دمعاً/ ودمْ/..

وتكاد لا تخلو قصيدة، بل صفحة في الديوان من مثل هذه المفردات:

أعتوبة . (ص6). السَّروح، الإصر (ص12). العَوْلَة(ص13). الحُمَيَّا(ص17). ضَفَا، الأغانيج، صَوَّحَ(ص21). العندم، الأدم، العُنَم،سِناج، زَمَّلَ، السوافي (ص23). القَتَبَ، الرميم (ص31)، الأقانيم(ص37) . يصاديني، المشكاة (ص40)، القطوف (43). السِّدرة (44). النطع(50). يتعاور (51)، الصَلَف، الزرابي، العترة(ص56). المُلاحاة، الدراري(ص57). الوكف(69). التباريح(70)، أُمتاحُ، كَرَّزوا الصقر (77)، فَلَكَ الهند(78)، يَذْرَمُ(94)، النكوب (95). الونى(101)، الوَشَلْ (102)، تِلاع(103). الدَّجْن، الواكف، الرَدَحْ (104). العباب(106). الحندقوق، الوَكْن(10)، الهبو، الشعاف(108)، بغمت الغزالة (109)، خبَّ، اليواقيت(111)، الصِّوَّة(112)، الفتار، الفتور، الطِّلى، السِّخاب، (113)، الوَمْد(114)، الدَغَل، السمندل(115)، الأخذة، الرَتم(116)، الجَوْنة، وهرتني، الحَدَب(117)، العزيف(118).

إن مثل هذه المفردات في شعر محمد حمدان تجعل القارئ المعاصر يفتقد أحياناً نوعاً من ألفة تعود عليها بينه وبين كلمات القصيدة المعاصرة، إذ يجد نفسه دائماً . أو في أكثر قصائد الديوان . أمام المفردة التي لا يمكن له أن يتوقعها، بل ربما رأى أن هذه الكلمة مختلفة في صياغتها عن المعهود:

***يخلق التردد التكراري شكلاً تعبيرياً يحمل عبئاً دلالياً يقوم على الإيحاء.**

//يدق على باب عينيَّ/ يلقي عباءته فوق كاهله صَلَفاً/ تحشد الأرض سندسها تحت نعليه/ ثم تمد الزرابيّ/ من عِثْرَة النجم/ حتى السفوح القصيَّة في شرفةِ الآسِ/ . إني مقيم هنا فرسخاً/ فر سخين../ ثلاثاً.../ إلى آخر الكائناتِ/ . نداماكَ كنا!/ خلوتُ بقوسك فردين/ والعشق تربي/ نبذتُ المُلاحَاةَ/ عانَقَنَا حلم تلك الدراريّ/ نشرب حتى الثمالة/ كأسَ بشاراتنا سَحَراً/ فلماذا؟!/ لماذا تنيخ على صدر قافلتي/ منذ أمس المدى/ لا تـريمُ؟/ لماذا أطعت التنانين فيَّ؟/ وأسرفتَ/ أسرفت في عتبات الغواية/ حتى أكلتَ عشائي الأخيـر/ وحين غصصتَ ابتلعت هلالي//(ص57).

* يا سامعين الصوت لا تقسوا على صوتي. لا تجرحوا موّال من عشقوا في موتهم موتي.

8 . ميل واضح نحو الواقعية اللغوية يتمثل بالخروج من الحيز اللغوي إلى الحيز الكلامي يتضمن اللغة الشعرية شعراً وغناءً شعبيين وأحاديث وأمثالاً محكية:

تبدأ قصيدة مكان بـ(كان فيما مضى...)، وكان الشاعر كان يريد أن يبدأ القصيدة كما تبدأ الحكاية بـ(كان ماكان في قديم الزمان....)، ثم تنتهي القصيدة بغناء شعبي:

//(ياليل/ياعين/ يا حادي العيس)/ حاصره وجع من غبار البيادر/ آن ارتمى موسم العشقِ/ في طلل الأزمنة//.

وفي قصيدة طويلة عنوانها (من نقطة في القلب)، تمتد من الصفحة 25 إلى الصفحة 37 من الديوان يُضَمِّنُ الشاعر فاصلاً من الغناء الشعبي بين كل جزء وآخر من القصيدة، يقول:

//يـا سامعين الصوت/ لا تقسوا على صوتي/ لا تجرحوا موّال من عشقوا/ في موتهم موتي//(ص32).

ثم يقول في نهاية جزء آخر، قبل بداية الجزء الذي يليه:

//يا قابضين الجمر/ مِنْ تنوركم زيتي/ يا راكبين الخيل/ ظهر مطيِّكم بيتي/ص34. ومن هذا أيضاً استعمال فصيح العامية الذي توقفنا عنده في فقرة سابقة..

ومنه أيضاً أن بعض القصائد تبدأ مطالعها بألفاظٍ وتراكيب سرديةٍ على نحو خالص، وهو ما يُقَرِّبُها من الحكاية ويدخلها في حيز الكلام:

/كان فيما مضى..../مطلع قصيدة (مكان) ص 19؛

/... وكنا طليقين كالريح/ مطلع قصيدة (رسالة) ص21؛

/أَمرَّ به كل يومٍ/ صباحاً/ مع العابرينِ.../ مطلع قصيدة باب ص 46؛

/ وأذكرُ/ يكرجُ في الصبحِ/ حتى تخوم الطوار المقابلِ/ مطلع قصيدة نوبة الطفولة. ص92.

ومن معالم هذه الواقعية اللغوية أيضاً استخدام مفردات من الدخيل إلى العلم و التقانة والفلسفة مثل:

هيولى: أي المادة الأولى، من اصطلاحات العلم والفلسفة وهي يونانية؛

نيلوفر: من حقل علم النبات، وهي اسم لنبات من فصيلة زهرة اللوتس يدعى: آلهة الماء، وهي فارسية من السنسكريتية؛

رادار: من حقل التقانة، وهي من اللاتينية؛

أرخبيل: من حقل الجغرافيا، وهي من اليونانية؛

أقانيم: أي الأصول، ومن حقل الفلسفة . وهي من السريانية....

ويدخل في هذه السمة، سمة النزوع نحو الواقعية اللغوية استعمال الأسماء والرموز الدينية والدينوية من الحكايات والأساطير واستخدام

أسماء المواضع والمدن والبلاد، فالأسماء . كما يقول كمال خير بك . كلاليب الواقع (13).

(لا صبح يحفر في سرير النهر أغنيتي/ ولا أفلاك تحملني إلى الجوديّ/

لا مصباح في ليلِ الجزيرةِ/ والجزيرة غلقت في موسمِ النسيانِ/

ذاكرة الجهادِ/ ليرتوي صدأ المدى/)ـ ص 25 .

(قمران يشتعلان في عيني سمرقند/ التي اشتاقت لبر الشام/)، . ص26.

(..../يا غرناطة الأولى/ وزرياب الذي أضناه دجلةٌ/ يستعدّ لرحلة أخرى/). ص26 .

(ضحوا بإسماعيل كي يشتد قرن الكبشِ/ اسماعيل يبلغ ظلَّه/ والقرن يهشل في محفة هاجَرٍ/ وسلالة المعراجِ/ أرفع رايتي البيضاء!/ كي يرضى الشمالْ///))(ص29).

9 . ترداد المفردة سمة بارزة من سمات المتن اللغوي في شعر محمد حمدان، ويمكن لنا أن نقسم هذا الترداد إلى قسمين: ترداد تكراري، وترداد مقولاتي، ونقصد بالترداد التكراري أن تتكرر المفردة الواحدة لفظياً في القصيدة الواحدة، أو المقطع الواحد، أو السطر الشعري الواحد، لإفادة تأكيد حالاتها المختلفة، وهي ترداد يتبع نواةً دلاليةً واحدةً في النص الشعري. أما الترداد المقولاتي فيعني أن كل مفردة معجمية كثيرة التردد في النص الواحد، أو الديوان الواحد (ونحن هنا نعد الديوان نصاً واحداً)، تشكل نواةً دلالية Noyau semantique، وعندما تنصهر في بنية النص تصبح مقولة Categorie تجسد مفهوماً Concept. انطلاقاً من هذا تصبح دراسة تردد المفردة وإحصاء هذا التردد وتصنيفه وتبيان نوعه مدخلاً إلى اكتشاف الدلالة عبر تحديد النوى الدلالية فيه، من خلال تحديد المفردات التي يكثر تردادها في النص.

لنأخذْ مثالاً عن الترداد التكراري في شعر محمد حمدان مقطعاً من قصيدته (من نقطة في القلب):

***** *الترديد المقولاتي يعني أن كل مفردةٍ معجمية كثيرة التردد في النص الواحد.*

//هل أنت مسؤول عن الوهم الذي/ تكرار أداة الاستفهام.

ينتاب كالحمّى فؤاد الوقتِ/

من مدن السعال/ إلى مدارات الهجير/ تكرار حرف الجر (من).

ومن صلاة القنب الهندي/ (تكرار شبه الجملة)

تكرار

حين قبّعات (الدَّومِ) في المكسيكِ/

هل...؟!/ **أداة الاستفهام.**

(لست ابن أمِ القاطنينَ/ ولا ابن عمٍّ البلادْ)/

قال: ادنُ مِن قَدَمَي/ دنت قدماي منه/ . قدمي . قدماي (تكرار صيغة).

فَخَلَّفَتْني جبهتي شبحاً/

وطار حمام روحي في فضاءِ الغيبِ

يبحثُ عن فضاءْ

زمنٌ على زمنٍ/....مضى/. زمن على زمن

موتٌ على موتٍ/.... أتى/ موت على موت تكرار بنية

حجر على حجرٍ حجر على حجر

زرعتُ الرملَ ملحاً/ والغزالةُ تستحثُ خطايَ/

هل...؟ تكرار أداة الاستفهام **تكرار مفردة.**

من ألفِ عتمٍ ياغزالةُ/ والسؤال هو السؤال/

تكرار جملة

من ألف عتم ياغزالةُ/ والأمير هو الأميرُ/

أعيادها تسطو على فرح النوارسِ/

والضباب يمد جسر القمع/ من جسدي إلى جسدِ البنفسجِ/ تكرار لفظة و تكرار إضافة.

قلت ما أبهاكِ يا قرطاجُ/ ما أبهاكِ!/.. تكرار التوكيد.

والعينانِ تَتسعانِ في عينيكِ/ تكرار لفظة في صيغتين.

يا امرأة من الرمانِ والنيرانِ/ والصمتِ المثيرْ//

(ص27-29).

*** من ألف عتمٍ يا غزالة والأمير هو الأمير.***

يخلق التـرداد التكـراري فـي شـعر محمـد حمدان شكلاً تعبيرياً يحمل عبئاً دلالياً يقوم على الإيحـاء ويـرتبط بتشـكيل جمـالي يصـوغه غنائيـاً ذات نغمـة مختلفـة وإيقـاع بنـائي صـياغي ودلالـي خاص ذي بعد شعوري. يقدم للمتلقي بعداً تصورياً يكوِّنُـهُ الإحسـاس بالجمـال وأشـكال التعبيـر عنـه. ويقوم هذا الترداد أيضاً بدورٍ إيقاعي يذهب أبعد من الـدور الموسيقي البحث للإيقـاع. ليقدم دفقة شعورية انفعالية واضحة تحمل دلالة محددة:

/منذ بحر من الموت أعبر تلك المتاهةَ/

لكنني لم أجِدْ أحداً/

لم أجِدْ أحداً/

لم.../

أجد.../

أحداً./

(ص48).

ينطلق الترداد المقولاتي من تحديد مفردات تتكرر على مدى النص بعد أن تشكل نُوَىً دلالية تتجمع في مقولات يسعى التحليل إلى اكتشافها عند تحليل القاموس الشعري. وليس الترداد هنا تردادا يتبع نـواةٍ دلاليـةٍ واحـدة، كمـا لاحظنـا فـي النوع الأول: التكراري، بل ترداد يقوم على نُوَىً تتجمـع فـي حقـولٍ دلاليـةٍ عـدة تشـكل مقـولات تجسدها مفهومات.

إن الحقول الدلالية (صوت، سكون، رائحة، ماء، نار، حركة، دم....).

تشـكلت منهـا نُـوىً دلاليـة مثـل: (صـوت، صمت، صدى، مدى، دمع، دم، موت......).

وقـد شـكلت هـذه النـوى مقـولاتٍ تقابليـة: (الصـدى/ المـدى، الـدم/ المـوت)، جسـدتها مفهومات تقابلية: (فضاء مفتوح/ فضاء مسدود/ الوجود/التلاشي، الحركة/السكون...).

وقد تبين لنا هذا من التحليل الإحصائي والدلالي للمتن اللغوي في الديوان (النص الكلي)، فالحقل الدلالي الأول مثلاً، الذي تشكلت منه القوى الدلالية (الصوت) تتألف من مجموعة مفردات/ دلالات تكررت في النصوص الجزئية (القصائد) مثل: (لحن، هزار، لهاث، ترجيع، سكوت، قول (قُلتُ، تعالى، غنّى، الرباب، اللغة، العتابا، الصمت، الكلام، النحيب (انتحبت) همس، عَوْلة، صوت المدى، قيثارة الصدى، الهديل، العزيف، بَغَمَتْ، تزقو، عويل، ناي، فم، وتر، نغم.....)، ومن هذه النواة (الصوت)، ونواة أخرى (الحركة)، تشكلت منها المقولة التقابلية: (المدى/ الصدى)، وعنها نَتَّجتْ مفهومات تقابلية مثل الوجود/ التلاشي.

** يقوم الترداد بدورٍ إيقاعي يذهب أبعد من الدور الموسيقي البحت للإيقاع.*

مقاربة ثالثة

إذا كنا في المقاربة الثانية قد تناولنا ديواناً كاملاً، فإننا في هذه المحاولة سنأخذ قصائد من ديوان، وربما مقاطع كاملة مستقلة من مطولات.وسنتناول في هذه المقاربة المقاطع المرقمة بـ10، 11، 12، من قصيدة للشاعر فايز خضور في ديوانه الأخير: (عشبها من ذهب)(15)، وهي قصيدة مطولة تمتد على مدى 45 صفحة، قسمت إلى مقاطع مرقمة من (1) إلى (23)، عنوانها: (من ظهورات وضاح اليمن)، وكل مقطع من المقاطع المذكورة يكاد يشكل قصيدة مستقلة تدخل في بناء كلية النص الواحد.

وقد اخترنا هذه المقاطع لأن صاحبها الشاعر فايز خضور دائم التجديد، يلوبُ كيف يعيش حياة جديدة في اللغة وإيقاعاتها ومفرداتها، ومواقع التوليد فيها وعلائقها وأسلوبيتها المبتكرة، من دون أن يخرج من مرجعياته أو يضيّعها أو يطمسها، وكأنه في بحث دؤوب عن إعجازه الخاص، ساعياً إلى الاستدلال على نصه

الشعري المثال في مراميه الأخيرة.

لذا فإن كل قصيدة عنده تخلق عند القارئ حَيِّز قراءة جديدة يشد المتلقي إليه. والدخول في حيّز قراءة هذه القصائد يدفع المتلقي إلى البحث عن رأس الخيط الذي حيكت منه مادة القصيدة.

ومادتها . كما يقول سارتر . هي "الألفاظ لا الأفكار"، وهي مادة تشكل عند فايز خضور قاموساً شعرياً بمتن خاص لم يألفه القارئ المعاصر في شعر الآخرين، من شعراء الحداثة، وهو قاموس يُخرجِ المفردة من المعاجم التي يسميها خضور "ثلاجات الجثث"(16)، ليسبغ عليها حساسيّة وأسلوبَ تعامله معها فتصبح جزءاً من شخصيته وعلامة فارقة تميزه بين شعراء عصره، وإذا كنا قد صنعنا في المقاربة الثانية قاموساً لديوان المدروس فيها لتبيان السمات الأساسية في متنه اللغوي، فقد قمنا بالأمر ذاته عند تحليلنا مقاطع من "ظهورات وضاح اليمن" وأجرينا العملية الإحصائية عينها، وجعلناها في جداول بينت تلك السمات اللازمة لتشكل المقولات والبؤر الدلالية، ولم نثبتها في هذا السياق لأننا لا نريد أن نكرر ما قمنا به في المجادلة الثانية بقدر ما نريد أن نبين كيف يشكل المتن اللغوي مقولاته فهو الحاضن الوحيد لمقولات الشاعر، يكتنزها ويختزنها في لغةٍ يضغطها فايز خضور إلى درجة العصر، ثم يقطرها تقطيراً ذاتياً خاصاً لترشح منها مقولات لا تتسم بالفردية على الرغم من ذاتيتها، لأن الخطاب الشعري الذي صاغته اللغة ينسف من هذا الذاتي فرديته وتردده وانهياراته عندما يصوغ مقولات تقيم جدلاً بين الخاص والعام، بين الأسطوري والواقعي، وهو جدل ناتج عن انتظام المتن اللغوي في دائرتين لا تتوقفان عن الدوران المتعاكس؛ دائرة (الخفاء . الفناء)، ودائرة (التجلي . البقاء)، وهما دائرتان متقابلتان تقابلَ (الوجود/ الضياع)، و(الخصب/ اليباس)، و(الخلق/ الموات)؛ ومن هذه الدوائر المتقابلة نستطيع أن تستخلص المقولات الأساسية في النص وهي: المرأة، العشق، الحزن، الخلق، الموات. لننظر في النص أولاً كي نعود بعدها إلى استخلاص المقولات منه:

***

10 . للبئر لا تعطي قيادي//

إن شاء بعلك كبَّ صندوقي/ وإخفاء "الهدية" عن هدى عينيكِ/ دُلِّيه على مهد الفرات....!!//.

فالبئر ضيقة على حزني، وقاصرة خطاطيف الأيادي!!!//.

والمنقذون تنازعوا وتوزعوا/ ضاعوا، وجاوزّهم نداء الغوث/

مخترقاً عماءَ التيهِ في أذن الفلاةْ.....//

صيتي تَضَوَّعَ من مسافات الجهاتِ، وغلَّ في عصبِ البوادي،/

قمراً، ونزف قرنفلِ/ متناغم الإيحاءِ/ ترتيلاً لعاشقةٍ

مجنحة الخطا/ يبست بهجس لهاتها نجوى الصلاةْ!!//

"هدباء" هاؤكِ أورقت آهاً، تماهت في "هنادي".//

هي هكذا، صيرورة العُشّاقِ في أَتُّون مجمرةِ الصفاتْ..!!//

تزهو جراحُ صراخهمْ/ أسراب نجم في العلا./ وعلى الثرى صممُ الحروفِ./"ولا حياة لمن تنادي"..!!//.

11 . تمايلي بأرجوان عشقكِ الهفهافِ./ برزخ الهروبِ يوصدُ، وجوقة الخلجان تُحكم الحِصارَ،/ تُرقِصُ المرجان في قرار "حَيْدِهِ" وتَختلي.// لا تهملي أفراحَها، بوهَلةِ الإخصابِ./ ساعةُ المواتِ تستريحُ،/في فراشها الهنيءِ

** قمراً ونزف قرنفل متناغم الإيحاء ترتيلاً لعاشقة مجنحة الخطا يبست بهاجس لهاتها نجوى الصلاة.*

بالسباتِ./ دغدغي حريرَها وأمهلي..!!//

تزيني بعُريكِ المضيء/ يا جوريَّةَ الشآمِ./ ها" وضاحُكِ الجديدُ/ مبحر إليكِ من مغاور الغيابِ/ ظِلّلي بإثمد اللهيب ريفَ مقلتيكِ./ ترغلي.. تضوَّعي.. وهَلّلي.....//.

في بئره استفاقَ من رُفاتِهِ/ مُطَهَّرَ الوجدانِ/ ناصعَ العَراءِ/ صافحاً عن بعلكِ الشبيهِ/ رافضاً عتابَ لعنة الزمانِ/ مدهشاً بطقسهِ العظيم. فادْخلي....!!//.

تاريخُ جنسكِ الحريمُ/ إرثُكِ الحديثُ والقديمُ/ تجتلينهُ كما يطيبُ، تمنحينهُ كما يطيب/ تستُرينه كما يطيبُ/ ماضياً، وحاضراً، ومقبلاً.../ لكِ الوجود مشتهىً./ هل أخْدِشُ الوقارَ،/ إن وَلْوَلتُ مشتهايَ لي....؟!///.

12 . خالقٌ وجهُكِ، تاجٌ، لمنار العُنُق الأبيضِ/ يعلو سُكَّريَّ الصدرِ/ سبحانَ حَنَانٍ خلقَهْ...!!..//

كلما أرخى على الظهر مرايا/ ضمَّخت ساقيكِ بالنشوةِ/ باح العَبَقُ النائم في النهدِ/ ذهولاً باهِرِ اللون، ونَدَّى حَبَقَهْ.....!!

حُسْنُكِ المبدع مسروقٌ/ كما أكَّدَ عرافٌ/ . من البحر ./ عليمٌ بالصباباتِ/ ضليع باكتناه السحرِ:/ حورياتُهُ يُنْجِدْنَهُ باللغزِ/

وا......أفدي بروحي جَوْهَرياً سَرَقَهْ..!!//

صاغه "وَهْنا على وَهْنٍ"/ تأنَّى، أتقن التشكيلَ/ تكويناً جديد الخَطِّ/ إيقاعاً جنونيَّ التصاويرِ./ اخْتَفَى بالرائعِ الكائنِ،/ واستحلى رنيماً أنطقَّهْ...!!.

***

المرأة مقولة محورية في شعر فايز خضور، تظهر هذه المقولة في النص الذي نحن بصدده من خلال تردد نيابي، وهو تردد متواتر لضمير . أو ضمائر . تعود على نواة دلالية محددة، ليكون هذا التردد النيابي مماثلاً للتردد اللفظي، لأنه لازم له ونائب عنه، وقد يرتبط هذا التردد باسم صريح أو بصيغة نحوية محددة مثل صيغة النداء: ("هدباءُ" هاؤكِ أورقت آهاً، تماهت في "هنادي")، أو، (تزيني بعريكِ المضيء يا جورية الشآم..)، وقد تردد ضمير ياء المؤنثة المخاطبة في النص خمس عشرة مرة: (لا تعطي، دُلِّيه، تمايلي، لا تهملي، دغدغي، أمهلي، تزيني، ترغلي، تَضَوَّعي، هلِّلي، فادخلي، تجتلينه، تمنحينه، تسترينه)، وتردد ضمير كاف الخطاب اثنتي عشرة مرة: (بَعْلُكِ، عينيكِ، عشقُكِ، عريكِ، إليكِ، مقلتيكِ، جنسكِ، إرثُكِ، لَكِ، وجهكِ، ساقيكِ، حسنُكِ)، وبما أن المرأة ترتبط بالرجل فقد تسابق هذا التردد النيابي عنها بتردد نيابي عنه: فياء المخاطبة تسابقت مع ياء المتكلم. وكاف الخطاب مع هاء الغائب.

ي المخاطبة	**/ي المتكلم**
تجتلين	حزني
تمنحين	صيتي
كاف المخاطبة	**/هاء الغائب**
عينيكِ	رفاته....
بعلُكِ	بئرُهُ

وقد ترافق هذا التردد النيابي مع تردد آخر ترادفي يعني تردد ألفاظ يجمعها حقل دلالي ضيق واحد يقوم على علاقة لزومٍ أو غايةٍ أونوع أو جزء من كل أو نقيضٍ، مع وضوح قرينة العلاقة بين مكونات الحقل، أو غموضها بسبب انزياح دلالي في بعض الأحيان. فالوجه في النص الذي نحن بصدده لازم للعنق، والعنق لازم للصدر، والصدر لازم للنهد، والظهر لازم للساقين، وكلها أجزاء من كلٍ هو الجسد، وكلها علامات للحسن والبهاء: (خالقٌ وجهُكِ، تاجٌ/

المرأة مقولة
محورية في شعر
فايز خضور

لمثارِ العُنُقِ الأبيضِ/ يعلو سكريَ الصدرِ/ سبحان حنانٍ خَلَقَه// كلما أرخى على الظهر مرايا/ ضمّخت ساقيكِ بالنشوةِ/ باحَ العبَقُ النائم في النهدِ/ ذهولاً باهر اللون، وندّى حبقَهْ//). وتتجلى مقولة المرأة أيضاً عبر سلسلةٍ ترادفيه تتشكل أركانها من بدايات الأسطر الشعرية مثل:

(تمايلي= تزيّني= ظلّلي= ترغلي= تَضَوَّعي=هَلّلي). وهذه السلاسل الترادفية تجعل من مقولة المرأة عند فايز خضور بؤرة دلالية تتمحور حولها كل المقولات الأخرى: العشق، الحزن، الخلق، الموات... ليصبح حضور هذه المقولة مركزياً، تتفرع عنه كل البؤر الدلالية الأخرى. وكأن المرأة عنده "تحتلّ ما احتلته الخمرة عند أبي نواس من حيث المدلول النهائي"(*).

* تتفرع مقولة العشق عن مقولة المرأة لتتجسد في خطاب جسد يتمثل في طقس بدني.

تتفرع مقولة العشق عن مقولة المرأة، لتتجسد في خطاب جسد، يتمثل فيه طقس بَدَني=(خالِقٌ وجهُكِ=تاجٌ/ لمنار العنقِ الأبيضِ....)، فالعشق هنا مرتبط بوجه وعنق وصدر ونهد وظهر وساق، أو يتمثل في طقس اجتماعي: (تاريخُ جنسكِ الحريمُ/ إرثُكَ الحديثُ والقديمُ/ تجتلينه كما يطيبُ....)، والعشق هنا مرتبط بالحريم والإرث والماضي والحاضر والمقبل.... أو يظهر في خطاب رؤيا بما فيها من صوفية يتمثل فيها طقس روحي= (هي هكذا صيرورة العُشّاق في أَتُّونِ مجمرة الصفاتْ/تزهو جراحُ صراخِهم/ أسراب نجم، في العلا/ وعلى الثرى صمم الحروفِ/ "ولا حياةَ لمن تنادي"//). والعشق هنا مرتبطٌ بالخلق والصَوْغِ والتشكيل والتكوين=(صَاغَهُ "وَهْناً على وَهْنٍ"/ "تأبَّى، أتقنَ التشكيلَ/ تكويناً جديد الخطِ/ إيقاعاً جنونيَّ التصاويرِ/ احتفى بالرائع الكائن/ واستحلى رنيماً أنطقه//)، أما العاشقة فهي (مجنَّحَةُ الخُطا، يبسَتْ بهجسِ لهاتها نجوى الصلاةْ).

تظهر المقولة الثالثة، مقولة الحزن، من السطور الأولى في النصّ، من خلال ترداد تقاطعي؛ وهو ترداد يعني أن يكثر في النص الواحد ترداد مفرداتٍ ذات معانٍ تتقاطع فيما بينها، سواء أكان الجامع بينها معقولاً أم غير معقول(*). "فالبئر ضيِّقَةٌ على حزني"، حيث تتقاطع لفظة البئر (التي تكررت في النصّ خمس مرات) مع لفظة الحزنِ لتتشكلِ المقولة عبر دمجِ الحسيِّ بالمجرد، والأسطوري بالواقعي في تنوعٍ يكوِّن بؤرة دلالية تقوم على تقابلات، فعمق الحزن يتقاطع مع ضيق البئر، وعتمة الصندوق، و(الصندوق)، يتقاطع مع (الهدية)، ويتقاطع (التيه) مع (الفلاة)، و(المنقذون) مع (نداء الغوث)، و(صمم الحروف)، و"لا حياة لمن تنادي".

ويسهم الصوت تشكيل التقاطعات (فترغلي) تتقاطع مع (وَلْوَلْتُ)، في (ولولت: مشتَهَايَ لي.)، وتتقاطع الحواس في التراكيب الإضافية، فـ(عماء التيه) . بصر . يتقاطع مع (أذان الفلاة) سمع، و(عصب البوادي) . حس . وكلها تلتقي عند موت الحواس في التركيب المنقول "لا حياة لمن تنادي"، وهكذا تشتغل مقولة الحزن لتنتج بؤرة دلالية يتقاطع فيها المتصور المادي مع المتصور الذهني، لتنتشر فاعليتها على مدى مساحة النصّ كله ليستجيب لها فضاؤه على نحو عميق وأصيل.

تترابط مقولتا الخلق والموات ترابطاً جدلياً لأنهما تقومان على تقابلات ثنائية تجمعها في حقول تقوم على التضاد =البقاء/الفناء، الإخصاب/ الموات، الموت/ الانبعاث. لكن هذه التقابلات الجدلية تكوَّنت لغوياً من شكل خاص من أشكال الترداد اللغوي نسميه ترداداً تناسخياً، والتناسخ فلسفياً . في نظرية أفلاطون عن الطبيعة على الأقل . يعني أن حياة هذه الطبيعة تقوم على ضدين في اتجاهين مختلفين لكنهما يلتقيان،

فالحياة والموت ضدان يؤكدان معاً خلود الإنسان. أما التراد التناسخي فيعني في اللغة "ترداد لفظي ذوي معنيين مختلفين على الرغم من أن أحدهما يتناسخ في الآخر إظهاراً لسيادة المفارقة على النص"(*). وعلى هذا نجد أن المنقذين من الهلاك المحتم بعد رمي الصندوق في البئر تنازعوا، وهذا أدى إلى أن يتوزعوا، وهذا أولى أن يضيعوا، وهذا أدى إلى أن يتجاوزهم نداء الغوث.

تنازعوا . توزعوا . ضاعو . جاوزهم نداء الغوث.

يقول خضور: (والمنقذون تنازعوا وتوزعوا/ ضاعوا وجاوزهم نداءُ الغوثِ/ مخترقاً عماءَ التيهِ في أذن الفلاة....).

ونجد في التقابل (خلق/ موات)، أن الخلق صَوْغٌ يقوم بها جوهري بأناةٍ وأناة، ﴿وَهْناً على وهن﴾، و(الوَهْنُ هنا لا يعني الضعف كما القرآن الكريم . لقمان (14) بل يعني الأناة، إذ كانت العرب تقول: امرأة وهنانة، أي امرأة فيها فتور وأناة). فهو يتأتى كي يتقن التشكيل ليخلق تكويناً جديداً ثم يحتفي بما خلق ويستحلي رنيمه، هكذا يجري التراد التناسخي الذي تقوم عليه مقولة الخلق:

جوهري . صاغه . تأنَّى . أتقن . التشكيل . احتفى بالرائع . استحلى رنيمه.

يقول خضور: (.... أفدي بروحي جوهرياً سَرَقَهْ/ صاغَهُ ﴿وَهْنَاً على وَهْنٍ﴾،/ تأنَّى، أتقن التشكيل/ تكويناً جديد الخطِّ/ إيقاعاً جنوني التصاوير/ احتفى بالرائعِ الكائنِ/ واستحلى رنيماً أنطقَهْ//). وزمان الوجودِ . البقاء تناسخ أيضاً (ماضياً، وحاضراً، ومقبلاً...)، حتى إن ولادة الصوت تبدأ من هجسٍ في اللهاة يصير ترتيلاً يتحول إلى نجوى صلاة، لتصبح النجوى جراحَ صراخ ينتهي بصمم الحروف ثم بالموات (لا حياة لمن تنادي!!).

وإذا كان كل خلق لابد له من أن يتوج بموت، فإن هذا الموت ليس إلا نقلة تمهدّ للانبعاث، فمقولتا الخلق والموات متقابلتان تناسخياً مثلما تتقابل استراحة ساعة الموت، مع الانبعاث، حين يستريح الموت فيغتنم الخلق الفرصة ليقوم الانبعاث من جديدٍ (لا تهملي أفراحها، بوهلة الإخصاب/ ساعةُ المواتِ تستريحُ/ في فراشها الهنيءِ بالسباتْ// <.....> في بئره استفاق من رفاتِهِ/....). ويدخل التراد اللفظي . الذي يعني، فيما يعني، شكلَ اللفظ، أي صيغته الصرفية . في بناء التراد التناسخي للانبعاث من حالة الموات (في بئره استَّفاق من رفاتِهِ/ مُطَهِّر الوجدانِ/ ناصع العراءِ/ صافحاً عن بعلكِ الشبيهِ/ رافضاً عتابَ لعنة الزمان، مدْهشاً بطقسهِ العظيم، فادخلي...!)، ويظهر دور هذا التراد اللفظي في بناء التراد التناسخي عند تكرار صيغة الطلب حين يصل الخلق إلى (وَهْلَة الإخصاب)، بعد أن استراحت ساعة الموات وبدأ الفرح بهذه الوهلة: (تزيني . ظلّلي . ترغلي . تضوّعي . هلِّلي.....).

لكل مقولة من المقولات المذكورة دلالتها المركزية القائمة على مفهومات وبؤرٍ دلالية مكوِّنة للمقولة . كما بيّنا أعلاه . فدلالة مقولة المرأة المركزية هنا دلالةَ كينونةٍ ووجودٍ Ontology ، أي تتشكل من مفهومات كلية تأملية في الوجود، تتبني على تقابلات حول الإمكان والواقع، الجوهر والعرض، العلة والمعلول....، أما مقولة العشق فتأخذ دلالةً مركزية حسِّيةً Sensitive تؤكد أن الإحساس مصدر معرفةٍ ينشأ من حالةٍ واقعية ملموسة لا ذهنية، أي إنه شعور بالحالة وإشباع لها ينتج عنه خبرٌ أسمى، ولمقولة الحزن دلالة انفعالية emotive، تعني أن الانفعالات تشكل حالةً وجدانيةً يخلقها الوسط المحيط الواقعي، لكنها تعني هنا أيضاً حالة نضجٍ وجداني تخلق

* أفدي بروحي جوهرياً سرقه/ واستحلى رنيماً أنطقه.

قدرة على العيش في هذا الوسط والتعبير عنه. أما مقولتا الخلق والموات فترتبطان بدلالةٍ مركزية جدلية dialectique تعني حركة دائمة لا تتوقف بين متناقضاتٍ متماسكة موحدة يقوم بينها تآلف النقيضين واتحادهما.

لكنْ، قد يتساءل متسائل: هل يقرأ الشعر هكذا؟.... ونحن نجيب، بلا! إذا لم يقرأ الشعر هكذا لن تصل إلينا شعريته... إن ما يريده مثل هذا التحليل للبنية اللغوية تحليلاً مقولاتياً يهدف إلى أن يحدد المقومات اللغوية التي قامت عليها هذه الشعرية، فالنص أولاً عمل في اللغة، من اللغة، وإلى اللغة.

** إن اللغة وظيفة تواصلية تحددها علاقة المرأة / المرسل بالرسالة التي صاغتها لغة في خطاب خاص محدد.*

. متابعة

رابعة:

"للمرأة لغة أخرى"؛ "أخرى" بمعنى أن للغتها وظيفةً تواصلية تحددها علاقة هذه المرأة/ المرسل بالرسالة التي صاغتها لغةٌ في خطاب خاص محدد، وهذا ما تريد هذه المقاربة أن تتلمسه في قراءتنا نصاً للشاعرة فاديا غيبور، التي تعمدت أن تجعل من العبارة، "للمرأة لغة أخرى"، عنواناً لمجموعتها الشعرية الأولى، لكننا سنأخذ النص من مجموعتها الأخيرة:

"لدم كهذا" الصادر عام 1998(17)، محاولين التعرف على الوظيفة . أو الوظائف . التواصلية في هذه "اللغة الأخرى". وإذا كانت المرأة في نص الشاعر فايز خضور، الذي توقفنا عنده في المقاربة السابقة، تشكل مقولة مركزية مرتبطة بالعشق والحزن والخلق والموت والانبعاث . كما أشرنا . فإن المرأة، التي أرادت فاديا غيبور أن تكون لها لغة أخرى، مقولة مركزية أيضاً لكنها مرتبطة بالذات، بل إن نص غيبور الشعري بذاته ليس إلا عالمها الخاص الذي تجد فيه ذاتها المرتَهَنَة إلى تكوينها وهاجسها ومرجِعيتها الداخلية، التي تريد من خلالها أن تفهم تلك الذات في علاقتها بالآخر، وعلاقتهما معاً . هي والآخر . بالوطن والعالم والكون، ونحن لا نريد في هذه المقاربة أن ندخل في دراساتِ ما يسمى بالأدب النسائي، أو اللغة الأنثوية التي تقف في مواجهة اللغة الذكورية . كما فعل الدكتور عبد الله الغذامي وغيره . بل سنحاول أن نلتزم منهجاً لسانياً وصفياً ينطلق من نص عياني مستقل قائم بذاته، ترسله أنثى . تحديداً . ليستقبله قارئ . ذكراً كان أم أنثى . يُرَكِّزُ فيه هذا المرسل/ المرأة على رسالته بدءاً من عنوانها، لا على قارئ الرسالة. أي إننا . بالمعنى اللساني . أمام نصٍ يقوم على وظيفة تعبيرية انفعالية Emotive . حسب تعبير رومان ياكبسون . وهو نص بُنيَتْ دلالته من علامات لغوية تحدد علاقة مرسلة/الأنثى بالرسالة/ النص، الذي يشكل صلة الوصل بين هذا المرسل/ المرأة، وذاك المتلقي/ الإنسان، ذكراً كان أم أنثى، سيّان، وهو نص يقوم على خطاب لا يمكن فصل مرسله/ المرأة عنه أبداً، لأن مثل هذا الفصل يقضي على جانب أساسي من الجوانب التي تهدف هذه الوظيفة التواصلية إلى تحقيقه، ولا مجال هنا أبداً لمقولة "موت المؤلف"، لأننا نريد هنا أن نحافظ على جنسه . على الأقل . فالوظيفة التواصلية التي تقوم على نصه تُبْرِزُ في المقام الأول علاقته بالدلالات التي تحملها رسالته، وهي نص يعكس تناول المرأة المميز لذاتها ولغيرها وللعالم وموقفها الذاتي من هذا كله، لذا فهو يتطلب تحليلاً لا يغفل الوظائف التواصلية التي تحققها لغة نصٍ تصوغ خطاباً جديداً يخلق قيمة إبداعية تجعل منه مُنْجَزاً جمالياً وثقافياً ومعرفياً يرتبط بعالم المرأة بما فيه من حرية وقلق، منجَزاً يعمد إلى الخروج من منظومات تعبيرية سائدة ليقيم منظومة تعبيرية جديدة تؤسس فيها

المرأة لخطابها الذاتي الخاص.

يقول رومان ياكبسون: "إن اللغة يجب أن تدرس في كلِّ تنوع وظائفها، وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي علينا أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى المهيمنة"(18)، ويشير أيضاً إلى أن البنية اللفظية لرسالة ما تتعلق أولاً بالوظيفة التواصلية المهيمنة، و هي هنا وظيفة انفعالية تهدف إلى تقديم انطباع عن انفعال، صادق أو خادع، يشير إلى موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، على عكس الوظيفة الندائية التي لا تهدف أبداً إلى تقديم مثل هذا الانطباع عن موقف المرسل، بل تهدف إلى إثارة انتباه المتلقي ودفعه نحو اتخاذ موقف، أو الطلب إليه القيام بفعل ما، لذا فإن التوجه نحو المرسل إليه، أي المتلقي يجد تعبيره في البنية النحوية على شكل نداءٍ أو أمر، وعلى هذا "تنحرف" البنية النحوية أو الصرفية أو الفونولوجية عن المقولات الاسمية والفعلية ا لتي تقوم عليها الوظيفة الانفعالية، حيث تسود تراكيب الجملة الخبرية، اسمية كانت أم فعلية، وهي تراكيب تكاد تخلو من أساليب اللغة كالطلب والشرط والاستفهام والنفي والنداء والقسم...

ويكاد الخطاب القائم على وظيفة تواصلية انفعالية يخلو من فعل أمر لأنه يدل على الطلب، والطلب يدفع المتلقي إلى اتخاذ موقف من الرسالة، وهو غير ما تريده الوظيفة الانفعالية. وهكذا لو تأملنا نص فاديا غيبور "ذاكرة الأنثى"(19)، فلن نجد فيه تركيباً واحداً من التراكيب السابقة. والجملةُ الفعلية التي تسود في هذا النص فعلُها إما ماضٍ . وهو الأغلب . أو مضارع، فنحن نجد اثنا عشر فعلاً في خمسة عشر سطراً شعرياً لا يحوي الواحد منها أكثر من أربع كلمات: (تَمُرُّ . تَمَرَّغَ . غَدَوْنَا . توج . هنا . أدخلتنا . عدنا . أدهشتنا . انثنينا . كانَ . تبيحُ . تتجسدُ . يطوِّق):

(تَمُرُّ على شَفَتيَّ تفاصيل وقتٍ/ تَمرَّغ في الحزنِ/ منذ غدونا غريبين عن لحظةٍ/ توجتنا أميرين للوله العامري/ وعن قبلةٍ/ أدخلتنا فضاءَ الجنونِ الجميلْ//. فعدنا بريئينِ/ في جنّةٍ أدهشتنا/ قبيل اقتراف التوهج/ ثم انثنينا/ وما كانَ ثمَّ لتفاحةٍ/ أن تبيحَ عبير يدينا/ وأن تتجسد في ناظرينا/ حريقاً/ يطوِّقُ منا حدودَ الجسدْ//)، ولانَ النص الشعري يقوم على هذه الخصائص اللغوية التي تجسد الوظيفة الانفعالية، فإن شعريته ستكون أقرب إلى الشعرية السردية، فهو نص أميل إلى القص، لذا لابدَّ لمتنه اللغوي من أن يتطعم بمفرداتٍ من حقل الحكاية أو الأسطورة.

ونحن نجد مثل هذا في نصّ "ذاكرة الأنثى"، فالبؤرة الدلالية المركزية في ذاكرة الأنثى هي (تفاحة آدم وحواء) وستتردد لفظة (تفاحة) في النص أربع مرات، ومع هذه اللفظة سنجد ألفاظاً ترددت مرتين مشكلةً بؤراً دلالية فرعية مثل: (حَيَّة . جَسَد . إثم . اقتراف)، إلى جانب تردد ألفاظ أخرى من المتن الحكائي مثل: (الغواية . آدم . حوّاء . المليك . شهريار)، لتشكل بؤراً دلالية في حقل حكائي واحد، وإذا كانت البؤرة الدلالية (تفاحة آدم وحوّاء)، مرتبطةً بمقولة فرعية هي (الغواية)، فإن هذه المقولة ستظهر عبر تَشَكُّلاتٍ دلاليةٍ عدة مثل: "صهوة الرغبات الجموحة"، "ثمرات الغواية"، وسترتبط هذه المقولة بتشكلاتها الدلالية بمقولات دلالية رديفة مثل: (الجسد)، تظهر أيضاً عبر تشكلات دلالية فرعية مثل (شَفَتيَّ . عن قبلة أدخلتنا، عبير يدينا . تتجسد في ناظرينا . أمطرت في دمي، دمي مثقل، تمنح قلبي، سامرت وجه الذي جاءني، أشواق قلبي، ألَمُ دمي، مدار اشتعال الأصابع، تعدد الطيوب على جسدينا...).

وإذا كانت الوظيفة التواصلية الانفعالية تقترب بالنص من الحكاية: حكاية الخلق الأولى في آدم

* قبل دراسة الوظيفة الشعرية يجب علينا أن نحدد موقع الوظائف الأخرى المهيمنة.

* يتكلم الآن الجميع على نظام للفساد وعلى فساد في اللغة وعلى تطور كائنات كالمخاط مقرّغه.

وحوّاء وتفاحتهما، وحكاية الوجود بعد حكاية الخلق، ثم التمرّد على شهرزاد وشهريار معاً، فإن هذا "الحكي" لن يكتسب وظيفته المرجعية حكائياً، بل انفعالياً، بمرسله وعلاقة هذا المرسل الذاتية برسالته؛ ولن تتشكل شعرية السرد في مثل هذا "الحكي"من محتواه ومرجعيته الحكائية، بل من الكيفية التي يجري فيها، أي من الشكل التعبيري الذي يصاغ فيه ذاك المحتوى، وهو شكل تعبيري يصنعه المتن اللغوي بما ينتج عنه من مقولات وتشكلات دلالية، وهو ما ظهر جلياً في نص الشاعرة فاديا غيبور الذي تناولناه في هذه المقاربة.

. مقاربة خامسة:

لابدَّ، لربط المتن اللغوي بما يشكله من حقول دلالية ومصاحبات وبني دلالية تنتج عنه، من أن نحدد مرجعية فكرية أو فلسفية ينطلق منها هذا المتن، إذ تمثل لغة الشعر المعاصر انعطافاً كبيراً في تاريخ الأدب العربي كله، لأنها تمثل صراعاً بين هويتين ثقافيتين عربيتين: الأولى تمتد بجذورها مئات السنين، لتعود إلى ماضٍ تنغلق عليه، والأخرى تُؤسس أرضية ثقافية معاصرة جديدة لا تنقطع عن جذورها، لكنها تكسر العائق الذي يحول بين الشاعر والانطلاق إلى رحاب فكرية جديدة أو مجال من الاهتمامات الجديدة يكمن في سياج اللغة، فاللغة هنا ليست وسيلة تعبير وحسب، بل فكر أيضاً، هذا ما نلمسه في نشيد مصطفى خضر الدنيوي الذي يقول فيه:

يتكلم الآنَ الجميعُ على فضاءٍ... رُبَّما يَتَأَوَّلُونَهْ/
وأحاول الرؤيا التي اكتشفَتْ شفافيةَ الخطابْ
وكأنَّ للمعنى حضورَهْ/
فإذا انغلقْتُ عليهِ، وانفتحَ المكانُ على الضرورة/
لم يبقَ إلاَّهُ حُجابْ!
وبه ابتدأتُ التسميهْ!

*

يتكلم الآن الجميعُ على نظامٍ للفسادْ
وعلى فسادٍ في اللغةْ...
وعلى تطورِ كائناتٍ، كالمخاطِ مُفَرَّغَهْ
وعلى الجميع ستهجم اللغة التي فيها التضادْ
لُغَةٌ يُعَرِّفِها، يُنَكِرُها نموٌ واقتصادْ
لغةٌ لذاكرةٍ مُعَطَلَةٍ، لتاريخِ التناسُلِ والتكاثرِ والمجاعةِ والدعهْ...
وأقول: تلك الجمهراتِ هي العبيدُ أم العِبادْ؟
ماذا سأفعلُ للجميعِ وكلَّ شيءٍ يفعلونَهْ!
لغةٌ تُدون عالماً؛ منه أكونُ، ولا أكونُ،
فهل سَتُوجِزُ مَصرعي أو مصرعَهْ؟..
لغةٌ تؤاكِلُ ثروةً أو سلطةً أو مَنْفعهْ...
ويشيعُ صمتٌ، كُلَّهُ مثلُ الكآبةِ والغرابَهْ!(20).

إنه متن لغوي تكوَّن من اصطلاحات علم النص: الكلام، الفضاء، التأويل، الرؤيا، الخطاب، المعنى، المكان، التسمية، التضاد، التدوين، الصمت... لكن ماذا حلَّ بهذا المتن؟ لقد فَرَّغه الشاعر من محتواه وشحنه بدلالاتٍ جديدةٍ أخرجته عن معناه الأصلي. فلغة الشاعر . حسب قول أدونيس . ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره ليعيدها إلى عذريتها الأولى، كي يتعامل معها بطريقته الخاصة فيغيرُ جذرياً النسق الذي وضعتُ فيه كنضيدة، خالقاً مجموعة من العلاقات والقرائن الخاصة التي تنظم مفرداته وتراكيبه وصوره، وهي أدواته ووسائله اللغوية التي اختارها ليودع فيها نفسه وتجاربه. إنها لغة خلقت خصوصيتها، وهي خصوصية لا تتطلب لغة

جديدة بالمعنى المطلق الجِدَّة، بل تكمن في أسلوبية لغوية جديدة نابعةٍ من اللغة الأم، في علاقاتٍ شكلية بين المفردات، ضمن إطار التراكيب، تحدد الدلالة، وتخلق صورة جديدة تقوم على انزياحاتٍ مبتكرة.

خاتمة:

تلك هي إشارات حاولنا فيها أن نقارب مقولات يسعى إلى البرهان عليها مشروع دراسة البنية اللغوية في القصيدة العربية السورية مع نهايات القرن المنصرم وحتى الآن. وقد قامت هذه المقاربة على قراءة وصفية، وربَّما استقرأت غير الذين كان يمكن لغيرنا أن يستقرئه، وهو حق له يسمح به حق الاختلاف الذي تنطلق منه جميع الدراسات في العلوم الإنسانية، حسبنا أننا حاولنا أن نجتهد.

❒

▪ الهوامش:

(1). انظر: القضماني، رضوان، في بنية النص اللسانية، مجلة المعرفة. العدد 406، تموز 1997. ص 200-209.

(2) . انظر: مصلوح سعد. هل من مكانٍ لنقد غير لغوي، في كتاب النقد الأدبي في منعطف القرن، الجزء الثالث: مدخل لتحليل النص الأدبي، بإشراف: د.عز الدين اسماعيل. أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، القاهرة 1997.

(3) . C.M.Bowra أخذنا المقبوس بترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة من كتاب الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. منشورات مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. أيار 2001، الصفحة 725.

(4) . الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة. منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، أيار 2001، ص725.

(5) . ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق 1978، ص197.

(6) . انظر: قباني، نزار، عن الشعر والثورة، بيروت 1972، ص 25،

(7) . الخاطر، مروان، الأعمال الشعرية. دمشق، دار الفكر 1994، ص 35.

(8) . حمدان، محمد، ألفان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000.

(9) . حمدان، محمد، نفسه، ص 6.

(10) . حمدان، محمد، نفسه، ص120.

(11) . حمدان، محمد، نفسه، ص7.

(12) . ماكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة،ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت 1963،ص66.

(13) . خيربك، كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيروت. دار الفكر، ط/2، 1986، ص144.

(14) . حمدان، محمد، نفسه، ص48.

(15) . خضور، فايز، عشبها من ذهب، دار نوبل، دمشق، 2001.

(16) . حوار مع الشاعر فايز خضور. الأسبوع الأدبي، العدد 579، 1997/9/27.

(17) . غيبور، فاديا، لدمٍ كهذا، دار أرواد، طرطوس 1998.

(18) . ياكبسون، رومان. قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون. دار توبقال. الدار البيضاء، 1988، ص 27.

(19) . غيبور، فاديا، لدم كهذا، ص 12-18.

(20) . خضر، مصطفى، النشيد الدنيوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999، ص30.

**** ظلت العلاقة بين اللغة والأدب شغلاً يشغل الباحثين في الحقلين.***

وحدة الإبداع الشعري

سلمان حرفوش

I

الشعراء يتبعهم الغاوون

يبدو هذا العنوان الفرعي غريباً إلى حد الاستفزاز، وقد يخيّل للقارئ، كما خيّل لي بادئ الأمر، أنه لا ينبئ عن مضمون هذه الدراسة التي رأيت تكريسها لموضوع وحدة الإبداع الشعري في جميع قوالبه، القديم منها والحديث على حد سواء.

ولكن القارئ سوف يتبيّن، تماماً كما تبيّنتُ شخصياً، أن الآيات القرآنية الثلاث -وليس الأولى فقط- هي في صلب كل تناول تحليلي للمادة الشعرية. وحتى لا نضيع في متاهة العنوان، نبدأ من البداية لنقول: الإبداع يكون أو لا يكون، ومتى كان استوت لديه جميع الصيغ، وطوّح بثقة وجدارة بجميع -التنظيرات. تلك هي الحقيقة الناصعة التي تصدق على جميع الصيغ الإبداعية، وإن كنّا في دراستنا الحالية نريد التوقف عند تخوم مملكة الشعر دون سواها، وزيادة في التخصيص لن نتوقف إلا بين يدي شعرنا السوري، ثوريّة ومحافظة -دون ترويج للقاموس الهجين الذي تعمّم بفضل أصحاب الشعارات والمزايدات اللفظية-. وقد رأينا، لضرورة ضبط "مقياس" الدراسة، أن نكتفي من الشعر السوري بكوكبة من الشعراء، ليسوا الوحيدين بالتأكيد ولكن كان لابد من الانتقاء دون أي انتقاص من جميع الآخرين. والشعراء الذين رأى القلم وضعهم في مختبر القرطاس والحبر هم:

1-بدوي الجبل وعمر أبو ريشة ونديم محمد من الجيل القديم.

2-عبد الباسط الصوفي من الجيل الانتقالي.

3-محمد عمران وفايز خضور وعبد القادر الحصني ومحمد علاء الدين عبد المولى، من الجيل الجديد (الثوري).

-رغم أن بينهم من لم يعد ينفع معه فن العطارين (فايز خضور)، أو من رحل إلى عالم الصمت (محمد عمران)-.

قبل الدخول في خصوصية كل من أولئك الشعراء، مع البحث عن نقاط الالتقاء والتماهي من خلال وحدة المقوّمات الشعرية، لنا عودة

**أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم.*

متأنية الآن إلى الآيات القرآنية إنما... من بعد "توزيعها" كالتالي:

أ–الشعراء يتبعهم الغاوون،

ألم ترَ أنهم

ب–في كل وادٍ يهيمون،

وأنهم

جـ–يقولون مالا يفعلون(1).

فإذا أردنا فهم المقصود وفق قاموسنا العصري قلنا: إن الشعر مرسِل "سارح" في البراري، خارج سور الجماعة، أسير خيالات مجنّحة، ولا حيلة لديه إلا.. القول الشعري؛ وفي مقابل هذا المرسل يقف المتلقّي، وهو ممن يتبع هواه، ويتحرّك بعواطفه الغاوية: إنه هو والمرسِل.. "في الهوا سوا"! ولقد قيل في الشعر إنه نبوءة وكشف، ولكن هذه الآيات تشرح الفرق بين طرفي النبوة والشعر، إذ النبوة رسالة، سماوية، في قلب جماعة، وسلاحها العمل قبل القول، أو مع القول سواء بسواء، بينما الشعر وقفة جمالية، ملتصقة التصاقاً أكيداً بالأرض، وفيها خروج وتمرد من منطلق فردي، وسدرة المنتهى فيه الكلام الجميل، البليغ، المؤثر. وإذا ما توهّم الشاعر يوماً أنه قد أشرف على الغيب من نافذته الشعرية المترامية الآفاق، فما هو في أحسن الحالات إلا.. المتنبي، وما أكبر المسافة بين النبي والمتنبي!! ولربما حمل من النبوّة طرفاً، فلا يكون في تلك الحالة إلا صاحب الحوت الذي خرج من الحضرة الإلهية مغاضباً، وظنّ أن لن يُقدر عليه(2). لقد نادى يونس ربه "في الظلمات" معلناً التوبة والندم، وكان في ذلك رجوعه الأرسخ إلى مصباح الإيمان، في مشكاة الخضوع وتوجيه القلب والعقل دائماً وأبداً نحو السماء. وأما الشاعر، فهيهات أن يتوب عن ضلاله الجمالي، وغروره الإنساني، فقد عانق دون رجعة وجوه المعذّبين المشنجة بالألم الأرضي المجهول المنشأ والغاية، والمستعصي على كل علاج، إلا ما كان من دفء التضامن الإنساني! نعم، هو أيضاً يغرق أحياناً في الظلام، وقد ينادي ربه ولكن، جلّ ما يمكن أن يطلب آنذاك: الموت! كما هي الحال مع السياب(3)! وليس ذلك الصوت المستجير إلا صرخه يأس بعد أن خذلت "الأرض" شاعرها، فكان لابد له من أن يتنازل عن ذلك الامتياز العبثي: الحياة –كما هو شأن خليل حاوي–. وعلاوة على جميع ما تقدم فالشاعر، حسب النص الديني، ليس مجرد قوّال –مهما كان جمال الكلام الشعري الذي يأتي به –بل هو أيضاً كذّاب، يقول ما لا يفعل، ومن أقواله المأثورة ما هو ضرب من المستحيل، كمن قال:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي

وأسمعت كلماتي من به صمم

وهات لنا من يصدق؟! على أنهم ردوا على هذا بـ "تخريج" بارع حين قالوا: "الشعر أعذبه أكذبه". وليس المقصود طبعاً سوى أن أعذبه أصدقه مع النفس، عندما تنطلق الكلمة من الأغوار البعيدة المكبوتة محلقة بأجنحة الخيال. فتلك الأعماق الخفية هي أيضاً لها "صدقها" الخاص بها، و "واقعها" الراسخ، رسوخ ما يرى ويسمع جهاراً نهاراً!!

II

بعيداً عن المقدسات

****من الصدق النابع من داخل الشعر نعود بالشعر إلى عالمه الحق.***

من هذا الصدق، وهذا الواقع في داخل الشاعر، نعود بالشعر إلى عالمه الحق، ونمضي في محاولتنا تلمس ملامحه الإبداعية الواحدة عبر جميع التنويعات الأصلية. وأما العنصر المشترك الأول فهو –دون أدنى تناقض– هذه الأصالة، ذلك التفرد الذي لا غنى عنه لأي شاعر مبدع. وثاني ما يميز الإبداع الشعري أنه نابع من

وجدان شاعر.. خارج سربه! فالشاعر غرب وكلما تعمقت غربته ازدادت رغبته في التواصل الحميم –حتى التماهي– مع الكون بأكمله. ويأتي البحث عن الزمن الضائع، في المقام الثالث، ليبرز بجلاء استعصاء الحالة الشعرية في سعيها الحثيث نحو السراب.. الخلود. ويستكمل جميع هذا بالبندين الرابع والخامس:

–أما الرابع فهو الصراع المرير مع الكلمة.

–بينما، الخامس رفع مصباح ديوجين بحثاً عن الحقيقة و.. الجمال، هذه المرة.

نعم، تلك هي الأعمدة الخمسة التي ينهض عليها هيكل الشعر فوق قممه البرناسية الشاهقة. إنه الهيكل القدسي –قداسة إنسانية أرضية–، هيكل يضيع الشاعر في أرجائه فهو بحق.. محكوم بلعنة الشعر إلى أبد الآبدين، وهذا ما يميز الشاعر عن الشويعر أو الشعرور. فالأول يعيش فنه نقمة حقيقية وأما الأخيران فهما من طلاب الشهرة والكلام الرخيص البسيط، مجد من لا مجد له. ولا بد لنا بطبيعة الحال من غوص متأن وعميق في عالم هذه الشروط اللازمة لزوم الماء والهواء الإبداعي. فلنبدأ إذن مع:

***شتان بين عوالم الإبداع على امتدادها عبر الزمان والمكان، بعيداً عن التقليد المملول الممجوج.**

1–الأصالة

وهي الصوت المختلف عما سواه من أصوات معه أو قبله، ودون هذا الاختلاف العميق –حتى لا نقول التمييز أو الامتياز –تنتفي الحاجة كلياً لوجود الشاعر. نعم، هو يأخذ ويعطي، لكنه يتمثل كل ما تلقاه مع ما حمله بالفطرة –قالوا الموهبة– ويعيد تشكيل ذلك بأكمله خَلْقاً جديداً مختلفاً. المادة واحدة، لكن شتان بين عوالم الإبداع على امتداده عبر الزمان والمكان. تُرى، لو قلّد أحد ما غيره، فهل يكون إلا نسخة مملولة ممجوجة، مهما بلغ التقليد من دقة وإتقان؟! وما الفائدة من وجود ألفٍ كالمتنبي مثلاً، أو مئاتٍ يتنكّرون بقناع نزار قباني؟

الأصل هو الأساس، وما ذاك إلا لتفرّده وتجديده. فضرورة وجوده، وشرطه الكافي والملزم للانعتاق من التصوّر نحو التحقق، هو ذلك التفرد والتجديد. فأين بدوي الجبل وتلك الديباجة الآسرة، في مزيج شديد الخصوصية ضم ظلالاً من المتنبي والشريف الرضي في خلطة حديثة متجدّدة، من عمر أبي ريشة وذلك التنوّع الفريد، والغنى الإنساني المذهل؟ ثم أين هذان الاثنان من نديم وهذيان الاضطهاد، وصرخات الألم عند عتبة حوّاء؟

اقرأ إذن:

لا تسلها فلن تجيب الطلولُ

المغاويرُ مثخنٌ أو قتيلُ(4)

شادٍ على الأيكِ غنّانا فأشجانا

تبارك الشعر أطياباً وألحانا(5)

فتعلم دون تلقين أو تمحيص أنه البدوي، فهذه أحرف المدّ لديه، وهذه مفرداته المترفة المدللة، وهذا نَفَسُه الديني المستعار دون سرقة من شعراء التصوّف كابن الفارض والمنتجب العاني، ومن المتنبي الشموخ والكبرياء، ومن الشريف الرضي الرقة والعذوبة.

وانتقل من بعدُ إلى:

أين كأسي يا ليلُ، هل حطّم العذّالُ دنّي، ونفّروا السمّارا؟! الندامى، رواةُ شعري، أضاعوني،على شطّ ليلهم قيثارا من أنا؟ما أكون؟هل ضاع إنساني جميعاً، وضعتُ أهلاً ودارا؟ (6)

أو:

أين أمسي؟ وأين دميةُ محرابي؟!

وأينَ الهوى؟ وأينَ الأماني؟

هيكلٌ، أو حطامُ عمرٍ عتيقِ

من وجودٍ مهدَّمِ الأركان(7)

فهل لديك أدنى شك أنه نديم محمد لا ينفك يتمزق ويريد أن يمزقك معه، حتى لتراودك أحياناً أصوات تهمس: ليته فاز بمن أحبّ، فأراح واستراح!! لكنه، بالتأكيد، عامداً متعمّداً، رفض ذلك الفوز، لأنه يحمل لعنة الشعر والألم، وهيهات له إلا أن يكون الرمز الأصفى للشاعر الملعون في الشعر العربي الحديث.

وهاكَ أيضاً:

فراشةٌ قالت لأختٍ لها:

"ما أبهج الكونَ وما أسنى

لكنني يا أختُ في حيرةٍ

من أمره سرعان من يفنى؟"

رفيقةَ العمر لنا يومنا

فلنجنِ من نعماه ما يُجنى

لا تسألي عن غدنا ربّما

أيقظتِ من أشباحه الوسنى(8)

أو:

يا عروسَ المجد، تيهي واسحبي

في مغانينا ذيولَ الشهبِ

لن تري حفنةَ رملٍ فوقها

لم تُعطر بدما حرٍّ أبي

درجَ البغيُ عليها حقبةً

وهوى دون بلوغِ الأربِ(9)

وهناك أيضاً:

هذان نضوا صبوةٍ مجنونةٍ، يتعانقانْ

....

شفةٌ على شفةٍ تُفَتّح برعماً وتلفّ بانْ

وإلى جوارهما تثنت سروةٌ، بل سروتانْ

غابت به خصراً فأجفل واستدار الناهدانْ(10)

فهل يخيب ظنك؟ بلى، إنه عمر أبو ريشة، المتنوّع، المجدّد، اللين، السهل الممتنع.

ولو شئت الوقوف عند عالم عبد الباسط الصوفي أصبحت في رحابِ القلق الوجودي الذي توظّف وطنياً، وعلمتَ أنك على جسرِ انتقالي إلى حداثة تريد التطوّر والتطوير والأداء الأمثل:

توهّجت أكوابنا

فاقفز، إلينا، يا قمرْ؟

فجّرتَ هذا الليلَ ينبوعَي:

ضياءٍ، وصورْ

وانزلقتْ أقدامك

البيضُ، على رأس الشجرْ

من الكُوى، من فرجَةِ

الباب، تلمَّسْ منحَدرْ

واسقطْ حبال فضّةٍ

معزولةً، من الشررْ(11)

فإذا تركنا "مأدبة للقمر" وأردنا التغلغل في أفريقيا فليس لنا إلا "الطبول":

تَمْ تَمْ

أفريقيا نَغَمْ

حين يَمُدّ الليلُ كلّ ثوبه العتيقْ

وترقدُ الغابات في عبابها العميقْ

بعض القممْ

****أين كاسي يا ليل هل حطَّم العزال دني ونفّروا السمارا؟!***

تفــرّ، فــي مجاهــل الفضــاءْ
لعلهـــــا، تهــــزّ كبريـــــاءْ
لعله السأمْ
نـــاءت بـــه، مجهــدةً ونـــاءْ
فارتطمــــتْ بقُبـــةِ الســــماءْ

لعله النغمْ(12)

نعـم، إنــه عبـد الباسـط الصـوفي، القلـق، الممزّق بلعنة سيزيف وقد:

أضاع، على الموج، أيامَه
فكان رحيلاً، بغير إيابْ(13)

ويطـلُّ فـي طليعـةَ كوكبـة المجـدّدين "محمـد عمـران" محققـاً القفـزة الكاملـة مـن بعـد جسـر "الصوفي"، متخفّفاً كلّما أراد من جميع الموروثات، موظّفاً الحكاية الشعبية التي سحرته طفلاً لتحكي معاناته رجلاً في الوطن، وفي الحياة على رحبها. فدياب بن غانم يشكو لديه همّه:

وقصّ لي دياب:

"حينمـــا أينـــع رأســـي فـــي العـــراق
قطـــــف الحجـــــاج رأســـــي
نــــزع الجبــــة عنــــه والعمامـــــهْ
فعرفنـــــا فيـــــه طـــلاّع الثنايـــــا
وقـــــــــذفْنا بالحصـــــــــى
وجهـــه القـــادم مـــن أرض النفـــاقْ
إنمــــا منجــــل طــــلاّع الثنايــــا
لـم يـدع رأسـاً يغنـي فـوق هامـهْ"(14)

ولا بد له في عالمه الجديد الأصيل هذا من مرثيـة للسلطان حسن، متماهيـاً مـع رمـوز الأدب الشعبي الغني بالإسقاطات، القديمة الحديثة:

أعرف أن الجازيهْ
رمتك مرتينْ
فمـــرّةً، إذا أوهمتـــك أنـــك الإلـــهْ
كن، يكونْ
وشــــــال رأســــــكَ الجنـــــونْ
وصـــــار رمحــــكَ الكـــلامْ
ومرّةً،
إذا أبغضـــــــــتْ ديـــــــــابْ
وزيّنــــت لـــــك اضـــطهادهُ
وأوهمتـــــك أنـــــهُ حُســـــامْ
فـــي يـــد ذي الجلالـــة الســـلطانْ
وأنــه تــاج، إذا شئت، وصـولجانْ(15)

ولا يسـتطيع عمـران قـول كـل مـا لديـه، وإن كانت ملامح عالمه الشعري تتجلي بكل رحابتها، ومأسـاويتها، وجلالهـا، ومـا ذلـك إلا فـي السـرِّ المكتوم:

... وعندي عنك يا حسنُ الهلالي
حكايا، لو أبوح بها، قُتلتُ(16)

هنـا، لابـدّ قرصـانٍ مغـامر، تعمّـد بـالرفض والتحـدي، وتطهّـر بالشـعر، "ديـك جـنٍ.. وإنـسٍ" حديث، قتل ما أحبّ، ولن ينفك العمر يبكي ما قتـل، لكـن.. بكـل مـا فـي الكبريـاء مـن شـموخ واعتداد. إنه فايز خضور، يستقل بإقليمه الشعري المنتزع عنوة على مسرح الوجود ولا يبالي إلا:

خندقي ظَلَّ صديقي
لم أكنْ أُغرى بإغواء السَّفَرْ..!!
ساقياتُ الحُبِّ نبعٌ للرؤى الخضراء، خِصبٌ ليقيني
والكشوفاتُ طريقي...
هَلَّ، أو ما هَلَّ مِرسالُ القمرْ..!!(17)

وما هو الخندق إلا بعد التماهي مع "أوديب" أولاً، ثم مع زعيم حزبه السياسي الراحل ثانياً، فأين في عوالمنا الشعرية بلغة الضاد مثل هذا الضرير

أين أمسي وأين دمية محرابي وأين الهوى وأين الأماني؟!

وأنتيغونا تحاول أن تكون بديل نور عينيه، راويةً، لمن شاء أن يعتبر، مأساته:

لم يكن نادِماً –يومَ أطفأَ عينيهِ–

لكنه فادحُ الحزنِ

لحظةَ لامَسْتُهُ، أنَّ

وارتجَّ في رئتيهِ الصدى

نافثاً بُحَّةً حشرجَتْ جوقةَ الريحِ

ثمّ توكَّأني ذاهلاً،

واستوينا اعوجاجَ السبيلْ

تمتمتْ كفُّهُ: "شُدَّني يا ليلَ الزمانِ الجليلْ

شُدَّني يا جميلْ"(18)

ولمن أصابه إرهاق من حدّة الانفعالات المكتوبة بسكين الشعر الباترة، ولمن شعر ببعض الحنين إلى الشعر الجميل.. المصفّى، عابقاً بالألوان والروائح والتوليفات الجمالية الحديثة، القديمة، يتقدم عبد القادر الحصني بهدوء، وتواضع، وسكينة إنما.. بكل ثقة، ويفتح باب عالمه الشعري الخاص به على مصراعيه، فتتلامح ردهاته في "ماء الياقوت"، لتتجلى من ثم جميع معالم نموذجه الشعري المتفرّد وهو "ينام في الأيقونة"، بوجد العاشق الذي توحّد لديه الحب والعبادة، في رحاب الدير؛ بين أحضان راهبة، منشداً بعيداً عن كل حضرةٍ سلطانية:

أنا مفردُ مثل قلبي

و(حمصُ) التي أيقظتني على الحبّ واللهِ

لمّا تزلْ في السماءِ

تذوب حناناً

وتهمي طيوفاً ملوَّنةً

من عيون النساءِ

وهنّ يطرِّزن أغطيةً للصلاةِ

ويمنحنها للصّبايا

أنا مفردٌ مثل قلبي

ولي زمنٌ فيه كل الذي أحبُّ

ولي زمن ليس فيه سوايا(19)

ولا تغرك أيها القارئ تلك اللمسة الرقيقة الحانية، في أسلوب جديد شفاف، فوراء هذه الدفقة الحديثة يضطرم بركان تراثي قديم، يتفجر مع عبد القادر الحصني في "طاغوت القصيدة" من ديوان "ماء الياقوت" نفسه. هنالك يتبارى الحصني مع فحول المعلقات و.. بالبحر الطويل حتى لا يزعل أحد! والقصيدة المعنية لنا إليها في وقت غير بعيد رجعة طويلة التأمل فهي، من أصدق البراهين على ما ترمي إليه هذه الدراسة من إثبات تلازم التحديث والتأصيل الوراثي، وتعانق القديم والجديد. ويشرح الحصني في "ينام في الأيقونة" لزومياته لاقتحام الشعر والأشياء:

لابد من شجر كثيف يعتريك،

لتعبر الرؤيا، وتقرأ مفردات الحلم

في صور النساء الغائبات..

رنين أجراس الكنائس في البنفسج،

واختلاطَ مشاعرِ العطارِ حول الوقتِ،

أسلمه خريفٌ من نحاس الزيزفونِ إلى شتاءٍ من بياض الزنجبيلِ

إلى السَّقامِ(20)

كم من الألوان والصور والروائح؟! كم من الصور الحسّية اللذيذة؟! إن الحصني قد عاهد نفسه، فيما يبدو، خفيةً عن عيون الجميع، أن يعيد إلى الشعر وجهه الجميل، مهما تعفّر ذلك الوجه أو تألم!

ويأتي في ختام هذه الكوكبة من الشعراء محمد علاء الدين عبد المولى ليعيد إلى الحبّ مباهجه الحسّية.. وسط الدموع، وليضع القصيدة

لا يستطيع عمران قول كل ما لديه وإن كانت ملامح عالمه الشعري تتجلى بكل رحابتها ومأساويتها.

في توتّرٍ لا ينتهي بين الدفق القديم الزاخم، وبين الانفلات الجديد الرشيق:

تتواثبُ النيرانُ في رئتيّ، حين أمرُّ قرب ديار سيّدتي،

وأسهرُ تحت دالية المواجد، أقطفُ العنقود من نهدٍ،

واسكرُ في ذرا نجدٍ ويصحو في دمائي الشّاعرُ

يا وجهيَ الثّاني أغثني

غرقتْ ثنايا موجتي في قاع أنثى فاجأتْني

وأنا أهرّبُ دمعتي؛ قالت:وجدتُكَ يا مغني..(21)

وإذا أراد مغادرة "المركب" الحديث، طاب له مقارعة "عمرو بن كلثوم" و.. ما حدا أحسن من حدا، على قول العوام، وأصدق القول قولهم. واسمع. أو اقرأ، إذن:

خندقي ظل صديقي، لم أكن أغرى بإغواء السفر.

ألا هبّي بعريكِ دثّريني

فوحدكِ من لها يزكو حنيني

ولا تُبقي عليَّ، فكل بقيا

من الأضلاع تضرعُ: أسكريني

سريتُ إليكِ في غسقِ البرايا

سليلَ النّور، مئذنةً جبيني

طريدَ قبيلةٍ تطأُ المغنّي

وتُفردُ صوتَهُ خلف السّجونِ(22)

وكأنّه يخاف من أن يستخفّ مستخفّ بالبحر الوافر، ويهتف "ما صار! هات إن كنت من شعراء المعلقات فعلاً على البحر الطويل!" فها هو ينبري على الفور، أو تقريباً:

لقهوتكَ الصهباء حنَّ الذي حَنَّا

فكم كنتَ تسقينا الحُميّا وكَمْ كنّا..

"ندامأي بيضٌ كالنّجوم". فيا فتى"

يدورُ كنجمِ الأفقِ، بالعشق أسكرنا

....

نداريكَ من ريحِ الشمال وبَرْدِها

إذا صوتُها من خلفِ شبّاكنا أنّا(23)

ويزيده هذا النفس "النواسي" تأصيلاً فهو نموذج ناصع على تنوع التشعبات والتداخلات حين إعادة إنتاج التراث بعد تمثله بكل ما في المعاصرة من تجديد وتحديث! ولو أردنا الاستزادة، فلن ينضم إلى "سبحة" الإبداع إلا من حمل معه عالمه الخاص، فهذه العوالم الأصيلة إضافات لا تنتهي. خذ مثلاً محمد حمدان، ليضعك "بين يدي المحيط" أو ليندبك كي ترفع معه "صلاة للبحر الأحمر"، وفي الحالين يقف –ويوقفك شئت أم أبيت– مع بطله العربي الأسمر، عبد الناصر، وقد رفع إلى جانبه قامات النخيل، ممتدة على صحارى الرمل والسراب، معانقة الوجع الفلسطيني –والعربي– أولاً، وثانياً، وثالثاً. وهو دائماً في محاولة دؤوبة لتطويع المعلقات القديمة لأسلوب التحديث، إلا ما كان في الديوان الأخير "ألفان" حيث يعود إلى ومضات شعرية خاطفة من.. وجدانياته المغرقة في الخصوصية. ولو أردت ولوج عالم نزار قباني، أصبحت في محراب الغزل و.. بعض الحب، ضمن لعبة القط والفأر بين الذكر والأنثى، ودخلت لاحقاً إلى مفردات الشعر السياسي المبسطة، اقتباساً وابتكاراً، من "بريفير" الفرنسي، وقد أصبح سورياً و.. ناطقاً بالضاد!

بالتأكيد، ليس ما يدعو بعد لإيراد أسماء أخرى، ولكن، القاعدة هي هي: لا إبداع إلا بالأصالة، ولا شعر إلا بالنموذج المتكامل شكلاً ومضموناً، مفردات، وتراكيب، وموسيقى، وصوراً، و.. أفكاراً شديدة الخصوصية بمعاناة الشاعر الذاتية، مكتملة الإحاطة والشمول بملامستها هموم، وعواطف، وذائقة شرائح عريضة من الناس، وأحياناً مرحلة تاريخية بأكملها بعد تأطيرها

ضمن الهم الإنساني الشامل، وهنا نصبح أمام الأثر الخالد، والشاعر الباقي على الزمن.. وهذا مالا يمكن أن ينكشف إلا مع مرور الأيام، فيبقى من غاص إلى العمق الإنساني الخالد، ويبتعد في أرشيف الماضي من عانق ماهو أقل عمقاً وشمولية.

لقد أطلنا في موضوع الأصالة عن عمد، لأنها العمود الفقري الذي تنهض، عليه باقي الملامح، وآن لنا أن ننتقل إلى الشرطين الثاني والثالث في الإبداع الشعري ألا وهما:

3 – الغربة

والبحث عن الزمن الضائع

الغربة داخل الجماعة باب فريد من أبواب الأصالة، وليست الحالات القصوى كالشنفرى أو بودلير استثناءات: إن هي إلا البيان الأمثل الناصع على حالة الخصومة مع الناس، والوجود، والذات، حالة تبعث الشرارة الملهمة لإعادة التوازن والمصالحة مع هذه الأركان الثلاثة بالعوالم الشعرية التي تنبعث كبدائل جمالية مواسية. فهل هي مجرد كلام: أصواتاً ضائعة أو أشكالاً مرسومة محيرة؟! بل هي، عبر الكلام، صوتاً ورسماً، موسيقى، وتشكيلات عمرانية، ومساحات من الزمن الهارب تعيد بمفارقة غريبة بناء الزمن الجمالي المطلق. العالم غير إنساني، وتلك لعنة الوجود، فيأتي الشعر متوجاً، مبدعاً، ليعطي لهذا العالم نكهته الإنسانية، والوجود شعور شديد الوطأة بالحضور العبثي، فيضع الشعر له معناه، ويخفف من أعبائه. وإنما الشـ
التحدي لكن.. دون صراخ.. بتـ
فائقة البلاغة والبيان!! وتلك إ
الكلام المرتكز على إشكالية لا مـ

أنا مفرد مثل قلبي وحمص التي أيقظتني على الحب والله لما تزل في المساء تذوب حناناً وتهمي طيوفاً ملونة.

الفرد بينما وجهته الجماعة، وغاية ما يستطيعه المفاهيم العامة التي تلغي كل الخصوصيات والجزئيات، شأن كل اصطلاح جماعي نفعي. فينهض الشاعر بعزم ليعيد تجسيم تلك الخصوصيات والجزئيات، وهو في معاناته المريرة تلك فرد دون أدنى شك، لكنه "فرد عام"، إذا جاز لنا مثل هذا التعبير، بمعنى أنه يعبر عن كل فرد آخر من الجماعة البشرية، في معاناته مع الكلام ومع الوجود على حد سواء.

كما أن التوظيف الجمالي الشعري للكلمة يحمل، مثل كل النشاطات الإبداعية، ضغوط غريزة، البقاء ورفض المرور العابر على مسرح الحياة فترى أن الأشعار الخالدة الباقية، شامخة، بقاء وشموخ الأهرامات، وبرج بابل، وجميع المعالم العمرانية الغابرة. فالشاعر يقف في مواجهة المد الزماني الكاسح رافعاً ألوية الخلود الإنساني من خلال شعره –ولا خلود طبعاً إلا.. ما بقي الإنسان على سطح الأرض!! على أي حال، أليس الغرور البشري علة "هبطته"، على ما قيل؟!– وما من شاعر مبدع إلا ولسان حاله، مع المتنبي ومثله تماماً، أن يكون الدهر من رواة قصائده، وما منهم إلا وكل شيء لديه بين الناس وفي الوجود، محترق أمام طموحه المتفجر، كشعرة في مفرقة!! ومن منهم لا يردد مع العرجي، جهراً ونجوى ذاتية،:

أضاعوني وأي فتى أضاعوا:

إنها الغربة عن:

***الذات– الحلم،**

****وعن الناس،**

*****والوجود،**

******والزمن الضائع المبدّد،**

وتعالوا نراجع شواهدنا النصيّة، ضمن هذا المنظور، لنرى الحصني "مفرداً مثل قلبه"، ولنجد

**ساقيات الحب نبع للرؤى الخضراء. خصبُ ليقيني. والكشوفات طريقي.*

محمد علاء الدين عبد المولى "طريد قبيلةٍ تطأ المغني"! وأما نديم محمد فقد "أضاعوه" هو الآخر.. أين إذن؟.. "على شطٍّ ليلهم".. وكان يمكنه أن يكون "قيثارهم". هي القبيلة ذاتها، قبيلة تكسر كل دفّ، وتبطل كل غناء. وماذا عن فايز خضور؟ لقد أطفأ عينيّ الجماعة، قبل عينيه، وها هو يتوكأ على كتف ابنته أنتيغونا ليلتمس وإياها -نكاية وتحدياً- "اعوجاج السبيل"، رافضاً الزمان التافه، طالباً "الزمان الجليل" هاتفاً: "شدّني يا جميل"، وما "جميله" إلا ذلك الشعر المتدفّق مرارة وألماً، وثورة. وهذا "البدوي" وحيداً، معزولاً، وسط أطلالٍ صمّاء، خرساء، أو في قلب روضة وما فيها سواه و.. الشعر المنساب "أطياباً وألحاناً"؛ وجوده، ناسه، عالمه، زمانه، الشعر، ولا شيء سواه!! أما "أبو ريشة" فيريد أن يتعلق باللحظة الحاضرة هرباً من الغد، فالغد هو العدم، ولا تخليد لهذه الومضة الحاضرة إلا بالشعر، والاستغراق فيها حتى اللا نهاية، وهذا ما يفسّر وقفته الطويلة أمام نقوش المعبد الهندي حيث يتعانق شعره مع تلك المنحوتات الخالدة. وأساساً، فما يكون الشعر في فيض حماس الشاعر، لحظة انبثاق القصيدة بشرارة الإلهام الجمالي؟ هل هو إلا الرغبة الجامحة في تجسيد و(تثبيت) جميع اللحظات التي يرى الشاعر أنها فريدة ولا يجوز أن تموت فـ.. "يخلدها" بشعر تحلّ فيه لتبقى إلى ابد الآبدين.. اللهم، إن كان ما حلت فيه شعراً، بحق وحقيق، وإن كان المُعاني من وطأتها شاعراً، يعلم أن ضريبة المجد والخلود: الألم، وأما الشهرة فهي سقط المتاع!

وماذا عن "الصوفي"؟ هو أكثر من ضائع، لأنه عن عمد "أضاع" عمره، ويعلم أنه على موج الأيّام سفرٌ بغير إياب، ومن وراء صخرة سيزيف سأم إلى مالا نهاية. ولا سلاح إلى الوقفة الشامخة التي قد -بل سوف- تنتهي إلى العدم، ولكن الشعر يبقيها- ويبقى معها- رمز التحدي السيزيفي في وجه الكون.

ولا يخرج محمد عمران بالتأكيد عن هذا الهاجس الموجع، خصوصاً وأن غربته في حالة خصومة مع السلطان الذي لا تطيب له إلا فواكه الرؤوس التي يتم قطافها بالسيف، على يدي القادم من أرض النفاق.

وكنا قد أضفنا في باب الأصالة كلاً من نزار قباني ومحمد حمدان، ويمكن أن نضيف ممدوح عدوان، ونزيه أبو عفش وعلي الجندي جميعاً. تُرى، فهل فيهم من يشذ عن هذه المعاناة؟ لن نطلب من القارئ إلا العودة إلا أي عمل، بل إلى أية قصيدة، وسوف يفاجأ بهذه الهواجس حاضرة، لأنها جوهر الحالة الشعرية الإبداعية. وقد يعترض معترض مفنّداً هذا الرأي من باب المبالغة والغلوّ في إصدار الأحكام. ولو أراد أن يستشهد بنصوص مخالفة فلن يجد إلا.. شعراء المناسبات وما أكثرهم! ألا فهؤلاء يندثرون بعد انقضاء المناسبة التي حركت "الإنشاء" الشعري المنظوم لديهم. ألا تراهم يتصيّدون حفلات التأبين والمناسبات الوطنية تصيّداً، ويتدافعون إلى المنبر تدافع المتزاحمين أمام المؤسسات التموينية أيام الأزمات؟! كلا، لا يمكن الاستغناء عن مثل هذا الشعر المنظوم، تكلفاً وفذلكة، وقد يمر هنا وهناك تعبير بليغ، مثلما قد تتوهّج صورة شعرية عابرة، ولكنه في مجمله إلى النسيان والاندثار. ألا، فأين هم مئات "الشعراء" الذين كان يحسدهم "ابن الرومي" لقربهم من مجالس أولي الأمر، نادباً حظّه العاثر في إقصائه عن تلك المجالس الحافلة بالأطايب؟ لقد اندثروا جميعاً ولم يبقَ إلا "ابن الرومي" دون جميع أولئك المتطفلين على عالم الإبداع، المحيّر بمكافآته التي غالباً لا تأتي إلا بعد موت المبدع؟!

4-الصراع

مع الكلمة

ويعاني المبدع ما يعاني في تدجين كلماته الخاصة أو قل -وهذا أصدق- في سعيه الحثيث لإعادة الكلمات الاصطلاحية المدجّنة بالاستخدام النفعي إلى حالتها البدئية، لحظة انطلاقها من مكنون التجاوز الإنساني، عامرة بالدهشة، متدفقة بالزخم والحماسة. إنها الخيول البريّة التي لم توظف بعد لجرّ عربات المازوت، ولتشامخ وتباهي كل ذي غرور، عن حق أو عن غير وجه حق. هذه الكلمات البكر هي فعل الخلق الجمالي. وأي عجب، والكون بأكمله فيما يقولون من قولة من قال: كن، فكان. ناهيك أن الكلمة في بداياتها كانت ملك يمين الساحر، الذي جمع إلى صفة السحر، اختصاصات أخرى، إذ هو الملك، والكاهن، والمغني، والطبيب. واحتفظت كلمته حتى يومنا بجميع مؤثرات السحر التي لا تردّ، في التمائم والتعويذات، وفي الأدعية والصلوات، التي يحقق الإنسان من خلالها تطويع الغيب، أو، على أقل تقدير، مدّ جسر متين بينه وبين هذا المجهول المقلق.

نعم، لقد تقدمت العلوم وتطورت المخترعات، ولكن لا أظن أحداً ينكر أن أعظم ما أوجده الإنسان هو: الكلام البشري أولاً، ومن بعد مسيرة طويلة، الكتابة ثانياً، بمرحلتيها المقطعية والأبجدية. ومع تقديم كل فروض الاحترام والتوقير لعلماء اللسان جميعاً دون استثناء، لا نستطيع أن نصدق أن بداية البدايات كانت اصطلاحية خالصة، ولنا في المعاينة المباشرة لاكتساب أطفالنا للغة الأم خير برهان، وأبلغ مختبر تستمدّ تجاربه من نبض الحياة لحظة بلحظة. فالطفولة مراجعة ناصعة لبدايات الجنس البشري، بالنزوع الإحيائي الذي لا لبس فيه. وضمن هذا المنظور الإحيائي البدئي، هل يمكن للغة أن تكون إلا حضوراً مشخّصاً بالأصوات ومن بعد ذلك بالأشكال المرسومة. والبدايات المقطعية تبدو لي فوق كل الشكوك، والدليل: مقاطع الأطفال التي منها يبدؤون، كما بدأ الأسلاف الأوائل ممارسة النطق. فكل ما تحت الحواس: كوكو، وعوعو، ودودو، ودي دي، وتش تش، وكا وكا، و.. إلى آخر هذا القاموس المقطعي، وفي هذا ما يفسّر الكتابة المقطعية لاحقاً قبل الاهتداء إلى فك هذا الارتباط الحميم وفق حركة التنفس: صوت مطلق/ صوت مقيّد (زفير/ شهيق) ليكون لدينا أبجدياتنا المعاصرة

تُرى فهل كانت الكلمات الأولى لنا إلا تكوينات عضوية حاضرة حضور كل كيان عضوي؟ وأين هو الطفل الصغير الذي يرفع رأسه من تحت اللحاف إذا قال له أهله بلهجة التخويف: عوعو!! لا شك أنه سوف يحقق رغبة الأهل بالنوم العميق -ولو مع الخوف- لأن اللفظ الذي سمعه هو بالضبط الوحش المرهوب حسبما رسخ بالتعليم في ذهنه: كلباً كان، أم ذئباً، أم غولاً. وفي النهاية، فهو حضور الخوف، ونذير العدوان والانتقام إذا لم يغمض عينيه وينام. ولو تجاوزنا هذه الأمثلة البسيطة -السلبية- إلى ماهو أبعد إيجابياً هذه المرة- لوجدنا أن ولع الأطفال بالحكاية، ماهو إلا تأكيداً على تشخّص اللغة بكلماتها التي تملك من الحياة ما يملكه كل كيان عضوي. وأما "كان ياما كان، في قديم الزمان"، فليست إلا لدمج الماضي بالحاضر، وللتخفيف في الوقت نفسه من ذلك الحضور الشخصي الكثيف للكمات. يقول الراوي أو الراوية: "الساحر الشرير"، فتتغير ملامح الطفل ويرتسم الخوف والترقب. ومتى قيل له مثلاً: "وحضر الطفل البطل"، عادت إليه الطمأنينة، فإذا كان الختام: "وضرب الطفل البطل الساحر الشرير فوقع على

الأرض يبكي"، فاض الطفل المستمع بالضحك والابتهاج احتفالاً بانتصار كلمة: "بل، على كلمة: شرير، وكلمة: طفل، على كلمة: ساحر. وبالنزعة الإحيائية نفسها يتم نفخ الروح العاقلة في جميع الجمادات، وإعطاء اللمسة الإنسانية لجميع المخلوقات: فالشجرة تضحك والعصفور يذهب لزيارة أمه، أو "يقعد عاقلاً" في غيابها و "يسمع الكلمة" لأنه عصفور شاطر..

إلى هذه الكلمة المشخَّصة التي نفخت فيها الإحيائية روح التكوين العضوي الحيّ يشدّ كل شاعر مبدع ركابه. ولكنه دخل البلوغ، مع الأسف، وصار يدرك بكل وضوح أن كلماته تظل "مصطلحات" اتفاقية، فما العمل؟ لابد من إخراجها قسراً من وظيفتها الاجتماعية النفعية، ومن طابعها الاصطلاحي المتفق عليه، بكل الوسائل الجمالية المتاحة شعرياً:

تتواثب النيران في رئتي حين أمر قرب ديار سيدتي وأسهر تحت دالية المواجد.

– الكلمات والتعابير الجميلة المسبوكة بما لا يحتمل زيادة أو نقصاناً؛ إنها لازمة وتلبس المقصود تماماً. فهذا اللزوم وهذا التماهي الدقيق مع المعنى يعطيها حضورها وحياتها العضوية.
– زحزحة الكلمات عن معانيها الحقيقية، وتحويلها إلى التعبير المجازي، والمجاز هنا يعيد اكتشاف النماذج الأسطورية الجماعية للكون، كما تمثلت في البدايات الأولى للمغامرة الإنسانية، وكما تتلامح في مدخّر الأحلام المذهل في غناه وتنوعه.
– إغناء الكلمات بالحضور الكثيف للصور بما يُخمد وسوسة الذهن وركوده بمفاهيمه الروتينية المفروضة فرضاً، ويُحرّك كوامن الحماسة والتناول الحسّي المباشر للتجربة الإنسانية على مسرح الوجود.
– دمج جميع التفاصيل والجزئيات في وحدة معمارية متبلورة من حول محور يمثل المطلق زماناً ومكاناً ووعياً، ودعم هذا التوحيد العضوي بالبناء الموسيقي جملاً موسيقية، ومقاطع، ونغمات، وهنا تكون تجاوبات المقاطع المتماثلة استعادة حميمة لمقاطع الطفولة الهاربة.

لكن، ما العمل، والخلق الشعري والجمالي عموماً، لعبة، وفيها حيلةٌ يدركها الشاعر، وكل مبدع آخر؟ إنه العذاب المستمر، والصراع الذي لا يهدأ. لكأن الكلمة الشعرية صخرة سيزيف، تُرفع إلى ذروة الإبداع، لتتهاوى من جديد في وعي المبدع يقيناً بأنه كان ويظل أسير لعبته. هو ساحر ما في ذلك شك عندما يحلّق، وعندما يغوص إلى الأعماق الدفينة، ولكن أين هو الساحر الذي يُؤخذ بألعابه، وينخدع بمهاراته؟ ومن أين يمكننا تجديد نموذج "بجماليون"؟!

ودون تحيّز، لا أظنَ أحداً يعيش هذه المعاناة ويعبّر عنها، أعمق مما يعيش ويعبّر شاعرنا فايز خضور، وله بهذا الصدد قصيدة بعنوان "الكلمة الأفعى"(24)، ونقرأ سوياً من المطلع:

يُحيّرني ارتجاف أصابعي،
إنْ أمسكتْ بضفائر الكلماتِ:
......
وغير بعيد عن المطلع:
أأفعى في يدي طفلٍ،
يداعبها.
فتُفلتُ منهُ،
ثم تعودُ،
تؤنسها ملاسةُ لمسه العفويِّ.
يمنحها الأمانَ.

تميسُ.

يتركها تطوِّقُ معصميه الناحِلينِ،..

ولكنها أفعى، ولها ناب السمّ القاتل –وما سُمّها إلا كونها من سراب أو مداعبتها لمكامن الغرور والشهرة!!– فهل يترك هذه اللعبة الشعرية الخطرة؟:

أأتركُ هذه الكلماتِ،

تَيبَسُ في الهشيمِ،

يتيمةَ الأبوينِ،

"داشرةً"،

وأدخل عتم شرنقتي:..

وها هنا يتبيّن الشاعر من المنشئ الشعري، حيث الكلمة عند الشاعر هي كيانه الأعمق – وهي لعنة ونقمة في الوقت ذاته–، بينما المنشئ الشعري كلمته لمعة زائفة في شَعره المصبوغ ولكن الشعرات الناصلة تفضح زيفه، ولا خير من ابن الرومي متهكماً عليه:

لا تكـــذبن فـــإن لؤمـــك ناصـــلٌ

كنصـــولِ تلـــك اللمّـــة الشـــمطاءِ

وبطبيعة الحال فإن فايز خضور لا يستطيع أن يخرج من جلده، فيختم قصيدته الرائعة تلك:

لا.. لن أخون لظى الحبيبةِ،

لو تأتّى،

عن حروق حروفها..

نفيي..

وأُدرك أن في عشقي

دماري..!!

نعم، الشاعر في منفى الكلمات، وعشقه الجمالي دمار كل طمأنينة لديه. وليس خضور استثناءً، فالحصني، كما رأينا، يعاني من "طاغوت" القصيدة، ورغم ذلك فهو "منحاز" إليها.. وعبد المولى هو المغني الذي لا تريد الجماعة غناءه، لأنها لا حاجة لها لـ.. كلماته المموسقة!! وكذلك نديم محمد والبدوي وكل من سبق ذكره. على أن صراع الشاعر مع كلماته، ينتهي به بالضرورة إلى ابتكار لغته الخاصة المتماهية مع عالمه الخاص، ضمن شروط الأصالة والتفرّد. وتلك الكلمة الشديدة الخصوصية هي الدمغة المميزة: "صنع في..."، دمغة إن لم تحضر، وبكل قوة وتماسك، لم يكن للمبدع أي حضور: إنه يتقلّص، حين غياب تلك الدمغة اللغوية الفريدة، إلى قاعة المنشئ، الناظم، الشويعر، أو ضع ما شئت من مسميّات لا علاقة لها على الإطلاق بالشعر الإبداعي.

5–الحقيقة

و.. الجمال

اللذّة والألم متلازمان تلازم الليل والنهار والولادة والموت والعقل والعاطفة، وفي هذه الثنائية – التقابلية تكمن منابع المعرفة والتطوّر، بعد بلورة هذا التقابل الثنائي في الكلام، ومن ثمّ الكتابة. فالكلام، أصواتاً ورسوماً مكتوبة، هو النقلة النوعية من الوجود العاري إلى الوجود الإنساني الباحث عن "معنى" أو "حقيقة" ذلك الوجود العاري، البدئي. وإذا كان الشعر قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالعاطفة، فأي عجب أن يكون جوهره الألم والاغتراب في مواجهة "الشر" و "الباطل": اجتماعياً، سياسياً، تاريخياً، وجودياً... وبحثاً عن تلك "الحقيقة" الضائعة. وليس الجمال إلا أحد معالم هذه الحقيقة: إنه، وجه اللذّة المقابل تماماً لوجه الألم، وهذه اللذة الجمالية هي عزاء الشاعر اليتيم في ضياعه وتمزّقه. لماذا الضياع والتمزّق؟ ليكون التوتر الذي لا غنى عنه لإطلاق شرارة

*لقهوتك الصهباء حن الذي حنا. فكم كنت تسقينا الجميا وكم كنا

الكلمات الدفينة، وانطلاق نوازع التحقق والتجسّد، في مواجهة المدّ الزماني الكاسح المنهار أبداً في هوّة العدم. والشعراء السوريّون الذين قدمنا نماذج قليلة من أشعارهم يسيرون على هذه "الجلجلة".. برضاهم. فالحصني، يريد أن يظل "مستيقظاً" على: حمص، والحب، والله؛ بينما يتشبث خضور بالزمان الجليل والشعر؛ ويتصدى عمران لمنجل طلاّع الثنايا –وضع العمامة أم لم يضعها– وهذا الصوفي يريد أن يتماهى مع الروح الكونية والشمولية الإنسانية؛ وماذا عن نديم محمد؟ لعنتهُ حواء، وهي لعنة متبادلة، وما حوّاء بأقل شكوى ومعاناة من "آدمها" المتفنن بالشكوى: إنهما شهريار وشهرزاد يتبادلان الكيد والطعنات على مسرح الحياة، إلى اللانهاية. ويستطيع القارئ أن يتابع هذه "الحقائق" مع جميع شعرائنا المبدعين وسوف يكتشف "حقيقة" كل منهم على حدة، ويعود في نهاية المطاف ليكتشف الحقيقة المشتركة العامة بينهم: تجسدهم الشعري في قصائد تخليداً لـ "حقائقهم" الفردية. وفي ذلك التجسد– والتجسيد– الشعري جوهر الشكل الجمالي، غايتهم القصوى رغم كل ما يعانون. ففي ذلك التشكيل الجمالي سر البقاء، وصرخة الإدانة الباقية في وجه جميع أشكال الظلم والمعاناة لدى بني البشر على مر العصور.

الغربة داخل الجماعة باب فريد من أبواب الأصالة وليست الحالات القصوى استثناءات.

III– قفلة

هل اختصر كاتب هذه الدراسة في البند الأخير وأسرع نحو النهاية؟ نعم ولا. فالدراسة محكومة بحجم، وهذا الحجم هو من بين مقومات عناصرها، ولابد من نقطة ختامية عاجلاً أم آجلاً. ناهيك أن الأفكار تتقابل وتتكامل، والبنود المتعاقبة تشرح بعضها بعضاً. وهكذا فالإفاضة في كل بند على حدة قد تؤدي إلى الإعادة المموجة الداخلة في باب الإطالة دون أي مسوغ.

ومن طرف ثان، فقد توارثنا قولة: "قتل الموضوع بحثاً وتمحيصاً"، وتلك لعمري مقولة خاطئة، فما من موضوع يمكن "القضاء عليه" كلياً، وهناك دائماً زيادة لكل مستزيد!!

لقد اتجهت هذه الدراسة نحو تبيان مقومات الإبداع الشعري المشتركة لدى جميع الشعراء وكانت الغاية الأولى والأخيرة دحض التقسيمات الجائرة: قديم/جديد؛ عمودي/مرسل؛ أو ما شابه. بل من المزايدين من يبتكر تقابلا ت عجيبة: ثوري/ رجعي؛ تقدمي/سلفي؛ وتلك أهم الدواهي في الإرهاب الشعاراتي الذي تسلل إلى كل شيء. ولكن، تبقى الحقيقة الناصعة أن لا تعارض في هذا المجال إلا بين حدين اثنين: شعر/ لا شعر، تستوي في ذلك جميع الصيغ والقوالب، ولقد برهنا على ذلك من خلال مجموعة رائدة من شعرائنا السوريين الكبار: القديم منهم، والحديث، والانتقالي، على حد سواء. نعم. زيد يميل إلى هذا الشاعر، وإلى تلك الصيغة دون سواها، وعمرو يفضل ذاك و لا يقبل عنه بديلاً. ألا، فتلك حرية وخصوصية التذوق الجمالي حيث كل عاشق يغني على ليلاه. ويتنادون إلى الديمقراطية، فهل أوجب من ديمقراطية العشق؟! وهل ألزم من حرية التذوق!! وأما من أراد أن يكون شاعراً وفاته القطار، فعزاؤه أن أجمل القصائد ما تعاش وليس ما تقال. وأفصح لسان كان ويظل لسان الحال، وهيهات أن يدركه لسان المقال في يوم من الأيام!

❑

- الشواهد

(1) القرآن الكريم، الآيات 225، 226–227، من سورة الشعراء.

(2) القرآن الكريم، الآية 88، من سورة الأنبياء.

(3) المعبد الغريق، أمام باب الله، ص32.

(4) ديوان بدوي الجبل، مجلد وحيد، رثاء الزعيم رياض الصلح، ص235.

(5) المصدر ذاته، إني لأشمت بالجبار، ص80.

(6) ديوان نديم محمد، المجلد الثاني، ص199.

(7) المصدر ذاته، ص174.

(8) ديـوان عمـر أبـي ريشـة، مجلـد وحيـد، ايمـان، ص221.

(9) المصدر السابق، عروس المجد، ص437.

(10) المصدر السابق، معبد كاجوراو، ص105.

(11) ديوان "أبيات ريفية"، ص128.

(12) المصدر ذاته، ص78.

(13) المصدر ذاته، ص90.

(14) ديوان محمد عمران، المجلد الأول، ص138.

(15) المصدر ذاته، ص145-146

(16) المصدر ذاته، ص146.

(17) مصادفات، ص19.

(18) ستائر الأيام الرجيمة، ص13.

(19) ماء الياقوت، ص9.

(20) ينام في الأيقونة، ص23.

(21) مجموعة أقل فرحا، ص33.

(22) المصدر ذاته، ص83.

(23) المصدر ذاته، ص112.

(24) ديوان فايز خضور، دار الأدهم، ص414.

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

مراجعات في المسرح العربي

دراسة...فرحا
ن بلبل

الأسـطورة

في الشعر السوري المعاصر

-محمد عزَّام

1-مفهوم الأسطورة:

يثير مفهوم الأسطورة كثيراً من الجدل بين الدارسين، فهم يختلفون في تعريفها: فبعضهم يراها جزءاً من الشعائر الدينية القديمة (رينيه ويليك، واوستن وارين)، وآخرون يرونها تعليلاً لظواهر طبيعية واجتماعية (جيمس فريزر)، ويراها النفسيون تعبيراً رمزياً عن مشاعر المجتمع ورغباته المكبوتة في اللاوعي الجمعي، مثلها في ذلك مثل الحلم بالنسبة للفرد. فالحلم أسطورة فردية تكشف عما يستتر في اللاوعي من رغبات، والأسطورة تكشف عما يستتر في اللاوعي الجمعي للمجتمع من مشاعر ورغبات. ولعل خلاصة تعريفها أنها شكل من أشكال الوعي السائد في عصرها، أو هي انعكاس للواقع الاجتماعي والاقتصادي للشعوب القديمة.

****ترى المدرسة الرمزية أنه لا يمكن فهم الأسطورة إلا على أساس التفسير الرمزي.***

وقد تناولت بعض المدارس تفسير الأساطير: فترى المدرسة الرمزية أنه لا يمكن فهم الأسطورة إلا على أساس التفسير الرمزي، لأن الأسطورة ترمز إلى معنى ما، (فبروميثيوس) مثلاً يرمز إلى التضحية من أجل الإنسان، و(أفروديت) ترمز للجمال، و (ديونيزوس) يرمز للفرح والخصب... ومن أعلام هذه المدرسة: إرنست كاسبرز، وما كس مولر...

وترى المدرسة التاريخية أن آلهة الأساطير كانوا ملوكاً عظاماً في الزمن القديم، ومع بُعد زمنهم أُحيطوا بهالة من الإكبار والتقديس جعلتهم يقاربون الآلهة، فقد كان (زيوس) ملكاً قتل والده وحلّ محله، ومن ثم فإن أسطورته ذات أصل تاريخي. يؤكد ذلك الكلبي، المؤرخ العربي في كتابه (الأصنام)(1) من أن آلهة العرب (ودّ، وسواع، ويغوث، ويعوق، ونسر) كانوا بشراً، فماتوا، فجزع عليهم ذووهم، فنحتوا لهم أصناماً على صورهم، ونصبوها. ينظرون إليها ويطوفون حولها، وفي القرن الثاني تزايد تعظيمها، ومع مرور الأجيال انتهوا إلى عبادتها(2).

كما يؤكد توينبي هذا الأصل التاريخي لـ (آلهة) الإغريق الذين يرى أنهم ليسوى سوى رموز على تقلبات الطبيعة الغامضة، صُنعت على صورة الإنسان، وأن آلهة الأولمب ليسوا سوى

بشر تمتعوا بقوة وسوء سمعة، واستقروا على جبل الأولمب، فهيمنوا على باقي البشر(3).

أما المدرسة النفسية فترى أن الأساطير إنما هي (تمثيلات) متنكرة لرغبات لاشعورية في نفس الفرد. وتستمد هذه المدرسة من عالم الأساطير تسمياتها للعقد النفسية لدى الفرد: فهناك (عقدة أوديب)، و(عقدة الكترا)، و(عقدة نرسيس)... الخ. ويرى فرويد أن غرائز الجنس هي أهم بواعث العمل الإنساني، وأن الإنسان على خلاف دائم مع العالم، ومع نفسه. وثمة صراع أيضاً بين العقل الواعي واللاوعي، وثمة كبت للدوافع في اللاوعي، كما أن هناك ميلاً مضاداً إلى خروج هذه الرغبات المكبوتة إلى النور، لكن المحرمات الاجتماعية تمنع ظهورها.

وقد أصابت الحياة الاجتماعيةُ الإنسانيةَ بعقد منها؛ (عقدة أوديب) التي استعارها فرويد من الأسطورة المشهورة. وهي تنطوي على الكبح الغريزي بين الابن وأمه. واستحواذ الأب على الأم هو موضع عشق الإبن، ومن ثم فإن الأب يصبح مكروهاً لدى ابنه لانفراده بأمه. لكن هذه الكراهية تختفي بعد سني الطفولة الأولى، بسبب سلطة المجتمع وسلطة الوعي الفردي، لتظهر بعد ذلك في صورة أدبية يظنّها المبدع بعيدة عن منبعها الأول، بينما هي أقنعة تنكرية، وانحرافات، وتورية، وتلميح، ورموز.

أما يونغ، تلميذ فرويد، فيرى أن (النماذج العليا) إنما هي صورة بدئية لاشعورية، أو رواسب نفسية لتجارب لاشعورية، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية. وقد وُرّثت في تلافيف الدماغ، فهي موجودة كتصورات في اللاوعي عند الفرد وفي اللاوعي الجمعي الذي يختزن الماضي الذي ولد فيه الأبطال الأسطوريون.

بينما يرى إريك فروم في كتابه (الهرب من الحرية) أن أفكار فرويد وتلاميذه ساذجة، وأن تكيّف الإنسان مع الطبيعة يعتمد على عملية التعلّم والثقافة لا على الغريزة، لأن وجود المعرفة البشرية يؤدي إلى نشوء حاجات جديدة مُلحّة لا تقل عن حاجات الجوع والعطش. ووظيفة المجتمع هي الكبح، والخلق أيضاً. وأسطورة (أوديب) يجب ألا تفهم كرمز للعلاقة الجنسية المحرّمة بين الأم والابن، بل كثورة من قبل الابن ضد سلطة الأب في العائلة البطركية. وليس زواج (أدويب) من أمه سوى رمز لانتصار الابن الذي حلّ محلّ أبيه وتمتّع بامتيازاته.

2-توظيف الأسطورة في الشعر:

الشعر تجربة روحية عميقة، من خلال المهارة في الصياغة اللغوية، وعندما يضيف الشاعر إلى شعره توظيفاً للأسطورة فإنه يرتفع بألفاظ قصيدته من مدلولاتها العادية إلى مستوى رمزي موحٍ. وقد جاء هذا التوظيف عن طريق الشعراء الغربيين، ولاسيما: باوند، وسيتويل، وييتس، وإليوت....

لقد أبدع الإنسان القديم (الأسطورة) تعبيراً عن نفسيته وحاجاته. ثم جاء الشاعر المعاصر فاستعار من الإنسان القديم موقفه وتفكيره، ووجد في الأسطورة (معادلاً موضوعياً) لما يريد التعبير عنه، فانحلّت بذلك الأسطورة في النسيج الشعري المعاصر، وأصبحا (بنية) واحدة. وبهذا فإن استخدام (الأسطورة) في الشعر، وسيلة فنية، أتاح للشاعر المعاصر التعبير الفني الأرقى عن رؤياه وتجربته، لأن حضور الأسطورة في الشعر يعني حضور الرمز الفني الذي يجعل الشعر أشدّ فاعلية وأقوى تأثيراً في متلقّيه...

*ترى المدرسة
التاريخية أن آلهة

لكن استخدام الشعر للرمز الأسطوري ينبغي أن يتمّ بعفوية وتلقائية، وأن يتفاعل مع السياق، دون قسر خارج عن النص، ودون شرح أو تعليل يُفقد الرمز إيحاءه أو يجعله مقولة فكرية جامدة. وبما أن الرمز الأسطوري تجسيد لموقف ما، أو (معادل رمزي) لموضوع ما، فإن هذا يتطلب اختياراً صحيحاً للرموز الأسطورية المعبّرة عن الحالة الشعورية. كما يتطلّب أن تكون هذه الرموز موحية، بعيدة عن المباشرة والتراكم، يتطلبها السياقان الشعري والشعوري.

وقد استلهم الأدباء الغربيون أساطيرهم، واستمدّوا من هوميروس، وغيره، أساطير أوليس، وبروميثيوس، وأوديب، وايفيجينيا...

حتى ليمكن القول إن الأديب المعاصر يبدأ بتوظيف الأسطورة في الرواية، ومثلها مسرحية (بجماليون) لبرناردشو. كما أن عزرا باوند يُعدّ من أفضل من وظّفوا الأساطير في الشعر، وتُعدّ قصيدته (السيميائي) من أعظم القصائد التي استوحى فيها الأساطير. وهي قطعة من التعزيم السحري استدعى فيها آلهات الأساطير وجاء بعده ت.س. إليوت فامتّدت قصيدته (الأرض اليباب) إلى جميع أشعار العالم، وتأثر بها معظم شعراء العالم المعاصرين.

وفي المسرح تمّ توظيف الأسطورة من طرف أونيل، وكوكتو، وآنوي، وسارتر، وغيرهم بوصفها شكلاً من أشكال التعبير الأدبي، فوضع كوكتو (أورفيوس)، ووظّف سارتر أسطورة (اورست) في مسرحية (الذباب)، وكتب آنوي (يوريدس)، و(وانتيغونا)، و(ميديا).

وقد امتد هذا التوظيف الأسطوري في الأدب إلى النقد الأدبي فأوجد (النقد الأسطوري) القائم على التحليل النفسي كما نجده لدى (يونغ) بما قاله عن اللاوعي الجمعي والنماذج العليا البدئية. وقد تخصّصت مود بودكين M.Bodkin بدارسة

***يؤكد يبني الأصل التاريخي لآلهة الإغريق فيرى أنهم ليسوا سوى رموز على تقلبات الطبيعة الغامضة.**

هذه النماذج الأسطورية، كما عمّق ولم تروي W.troy وفرنسيس فرغسون F.Fergsson هذا النقد باعتمادهما على الفهم العميق للشعائر والطقوس القديمة.

ولعل تأثير إليوت هو الأقوى في شعراء العالم، ولاسيما في قصيدته (الأرض اليباب) التي كتبها عام 1922 فأثارت الإحساس بانهيار الحضارة الحديثة. وقد وظّف فيها أساطير شعوب عديدة، ولغات عديدة.

وتميّز إليوت بالجسارة اللغوية، حيث استفاد من اللغة المحكية على نحو يُثري الإيقاع الواقعي للحياة، كما تميّز الرموز الأسطورية جاء بشكل فني يصهرها داخل النسيج الشعري، حيث تصبح الأسطورة جزءاً من بنية القصيدة. وقد وظّف في قصيدته (الأرض اليباب) أساطير الموت والانبعاث، وأسطورة الكأس المقدسة، وأشار إلى أن مصادره هي كتاب فريزر (الغصن الذهبي) وكتاب جي وستون (من الشعائر إلى الرومانس).

3-الأسطورة

في الشعر العربي القديم:

كانت للعرب القدماء أساطيرهم الخاصة التي ترتبط بمعبوداتهم وبأحداث حياتهم. فنرى صوراً من معبودات بلاد الرافدين، من بابليين وآشوريين، منها: (عشتر) الإله الذكر رمز كوكب الصباح الزهرة، ويقابل (عشتار) الآلهة البابلية، و(عشتروت) الآلهة الكنعانية، كما نجد (ودّاً) إله القمر المعيني، ونظيره (المقّة).

و(شمس) إله الشمس في حضرموت، وطائفة من الآلهة باسم (بعل)، و(ال) بمعنى السيد أو الرب، إلى جانب ما يذكره القرآن الكريم من آلهتهم مثل: سواع، ويغوث، ويعوق، ونسر.

كما كانت للعرب المستعربة من القصص الأسطوري يرتبط بما نصبوه من أوثان في الكعبة أو خارجها، كما شاع عن (إساف)، و(نائلة)، و(العزّى). وفي المعتقدات العربية الكثير من الأساطير، مثل: الغول، والعنقاء، والهامة أو الصدى، ووادي عبقر، وشياطين الشعراء(4).

ولكن هذا التراث الأسطوري لم يجد طريقة إلى الشعر العربي إلا بشكل إشارات خاطفة وعامة لا تنبئ عن تمثّل فني لهذه الأساطير، على نحو ما نجد في أبيات منسوبة إلى زهير بن أبي سلمى، والنابغة الذبياني، باستثناء أمية بن أبي الصَّلْت الذي أكثر في قصائده من سرد هذه الأساطير، ولكن الإسلام جبّها، فقد وردت إشارات في الشعر الجاهلي عن الأوثان، كما في قول امرئ القيس يصف سرباً من بقر الوحش، مشبّهاً إياه بعذارى (دوار) وهو صنم كان أهل الجاهلية يطوفون حوله:

فعَنّ لنا سربٌ كأنّ نعاجَه

عذارى (دوار) في ملاء مذيّل

ويشير النابغة الذبياني إلى أسطورة (سليمان والجن) فيقول في معلّقته عن النعمان بن المنذر:

ولا أرى فاعلاً في الناس يشبههُ

ولا أُحاشي من الأقوام من أحدِ

إلا سليمانَ إذ قال الإله له

قُم في البريّة فاحددها عن الفَنَدِ

وخيّس الجنَّ إني قد أذِنْتُ لهم

يبنون تدمر بالصُفَّاحِ والعمدِ(5)

وأشار أبو نواس إلى (الضحّاك بن مرادس) أحد ملوك اليمن، حيث أغواه الشيطان فقتل أباه ليحلّ محلّه:

وكان منّا (الضّحاكُ) يعبده

الخابل والجنّ في مساربها

كما أشار المتنبي إلى مجموعة من الحكايا الدينية في قوله:

لو كان ذو القرنين أعمل رأيه

لمّا أتى الظلمات صرن شموسا

أو كان صادفَ رأسَ عازرَ سيفُه

في يومِ معركةٍ لأعيا عيسى

أو كان لجُّ البحر مثلَ يمينه

ما انشقَّ حتى جاز فيه موسى

أو كان للنيران ضوءُ جبينه

عُبدتْ فكان العالمون مجوساً

وقد استغل جرير أسطورة (الهامة) التي تنصّ على أن القتيل، إذا لم يؤخذ بثأره، تخرج من رأسه (هامة) يُقال لها (الصدى) تظل تصيح: اسقوني، اسقوني، حتى يؤخذ بثأره، فقال:

إذا ما الليلُ هاج (صدىً) حزيناً

بكى جزعاً عليه إلى المماتِ

كما أشار بشار بن برد في شعره إلى أسطورة (هاروت وماروت) البابلية في قوله:

دينارُ آلِ سليمانَ ودرهُمهمْ

كالبابليْين حُفّا بالعفاريت

وقد ذكر أبو تمام في شعره أسماء أسطورية من مثل: فرعون، وهامان، وقارون، فقال في مدحه الأفشين قائد المعتصم:

ما نال ما قد نال (فرعونُ) ولا

****لقد أصابت الحياة الاجتماعية الإنسانية بعقد منها عقدة أوديب التي استعارها فرويد من الأسطورة المشهورة.***

(هامـــانُ) فـــي الـــدنيا ولا (قـــارونُ)

بـل كـان (كالضحّاكِ) فـي سطواته

بالعــــالمين، وأنــــت (أفريــــدونُ)

*الشعر تجربة روحية عميقة من خلال المهارة في الصياغة اللغوية وتوظيف الأسطورة.

لكن هذه (الإشارات) إلى الأساطير العربية في الشعر العربي القديم، خلال عصوره الجاهلية، والأموية، والعباسية، تظل قليلة إن لم تكن نادرة، ولا تشكل توظيفاً فنياً للأسطورة في الشعر. "ولعل هـذا التنـاقض بـين معرفـة عـرب الجاهليـة بالأساطير، ونضوب أشعارهم منها، يعود إلى خلّو تراثهم الأدبي من الدراما والملاحم، وإلى الطبيعة الغنائية للشعر العربي التي لا تحتمل استخدام الأساطير استخداماً فنياً، فظل مجال الأسطورة محصوراً بما يتناقله العرب من أمثال وقصص وأسمار (6).

4-الأسطورة

في الشعر العربي الحديث:

هذه (الإشارات) إلى الأساطير في شعرنا القديم، أصبحت في شعرنا الحديث أكثر عمقاً وموضوعية. وقد مرّ توظيف الأسطورة في شعرنا الحديث بمرحلتين: أولاهما مرحلة (الملاحم) أو البطولات التاريخية التي نظمها بعض الشعراء المحدثين، وتغنّوا فيها بالأمجاد العربية الإسلامية الماضية، مثل (على بساط الريح) لفوزي المعلوف، (وعبقر) لشفيق المعلوف، و(العمرية) لحافظ إبراهيم، و(الإلياذة الإسلامية) لأحمد محرّم... ومرحلة (أبولو) التي بدأ فيها الاستخدام الحقيقي للأسطورة في الشعر، حيث أدخل أحمد زكي أبو شادي عدداً من الأساطير اليونانية (مثل: زيوس، وأفروديت، وأدونيس، واورفيوس، وهرقل...) والمصرية القديمة (إيزيس، واوزيريس، وحورس، ونفرتيتي) في شعره، مما يحفظ له فضل الريادة في هذا الاتجاه.

كما تعدّ محاولة علي محمود طه أول محاولة حقيقية لاستخدام الأساطير القديمة استخداماً فنياً خارج سياقها التاريخي القديم، فقد أقام موضوعات بعض قصائده على أساس من الأساطير اليونانية، وأضاف إليها من خياله الرومانسي المجنّح كما في مطوّلته (أرواح وأشباح) 1942 التي وظّف فيها شخصيات أسطورية عديدة من مثل: هرمس، وسافو، واورفيوس، والسامري... ولكنه أخفق في بعث الحياة هذه الشخصيات الأسطورية، فظلّت مجرد أسماء فحسب، دون تبيان خصائصها الأسطورية في سياقها الشعري الجديد. وقد ترك اتجاهه هذا أثره العميق على السياب، رائد التوظيف الأسطوري في شعرنا المعاصر، فقد كتب السيّاب قصيدته (بين الروح والجسد) وأرسلها إلى علي محمود طه. ولكنها ضاعت ولم تُنشر، وهي تستوحي قصيدة طه (أرواح وأشباح) التي تصوّر الصراع بين الرغبة الجسدية والسمو الروحي.

5-الأسطورة

في الشعر العربي المعاصر:

استوحى أدباؤنا المعاصرون التوظيف الأسطوري في الأدب من الأدباء الغربيين حيث تأثروا بهم، إعجاباً ومحاكاة، ثم استلهاماً للأسطورة يثري العمل الأدبي، ويضفي عليه معاني جديدة، حين لا يستطيع الشاعر أن يفيد شيئاً من عالمه، فيلجأ إلى الأسطورة، كعالم بديل، يمكن أن ينقذ هذا العالم من فساده، لما للأسطورة من مقدرة خارقة كالمعجزات، حيث يضفي الشاعر من خلالها على تجربته الشعرية بعداً بطولياً، ولما للأسطورة من طاقة كبيرة في الإشعاع والإيحاء الرمزي.

ولعل إليوت يأتي في مقدمة الشعراء الغربيين الذين استوحاهم شعراؤنا المعاصرون، ولاسيما قصيدته (الأرض اليباب) التي لم يتلفت إليها شعراؤنا من معاصريه، لأنهم كانوا تحت تأثير الرومانسية التي كانت قد لفظت أنفاسها في أوروبا، ولكنها انبعثت في شعرنا الحديث لدى أشهر ممثليها: علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وأبي القاسم الشابي، ومدرسة (الديوان)، و(أبولو)، و(المهجر). ولكن شعراءنا المعاصرين الذين أبدعوا (الشعر الحر) هم الذين تتلمذوا على الرومانسيين العرب، وعلى الشعراء الغربيين المحدثين، ولاسيما إليوت في توظيفه الأسطوري في الشعر. فعُرّبت قصيدة (الأرض اليباب) أكثر من مرة(7) وتأثّر بها شعراء الحداثة العرب: السياب، وأدونيس، ونازك الملائكة، وخليل حاوي، ويوسف الخال، وغيرهم. وحاكاها صلاح عبد الصبور في لغتها المحكية، فوضع قصيدةً شربَ فيها شاياً في الطريق، ورتق نعله، ولعب النرد. فتعرّض لعاصفة من النقد والتجريح، لأنه استخدم لغة الحياة.

كما افتتن بها الشاعر عبد الوهاب البياتي في اتخاذه من الشخصيات الأسطورية أقنعة يعبّر من خلالها عن معاناته فجمع بذلك بين (المتناهي واللامتناهي).

كما تأثر بها السيّاب بالإضافة إلى تأثره بالشاعرة الإنكليزية إدث سيتويل أيضاً، وتأثر البياتي بلوركا وناظم حكمت أيضاً.

لقد كان إليوت شاعراً وناقداً. وكان يرى أن الشعر، على خلاف الرومانسيين، ليس تعبيراً عن العاطفة، بل هو هروب من العاطفة، وأن الشاعر الذي يُعرف من شعره ليس بشاعر، لأن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية، بل هو هروب من الشخصية. وهذه هي نظريته في (المعادل الموضوعي) التي يرى فيها أن العمل الفني ليس فيه من الذاتية إلا بمقدار مافي صبّ كوب من الشاي. أي أن العمل الفني هو سلسلة من المشاعر والأحداث تعادل مشاعر الفنان وأفكاره. وقد استقى إليوت نظريته هذه من المدرستين: الرمزية والبرناسية اللتين سبقتاه، وأثّرتا عليه. كما سبقه وأثّر فيه الشاعران: ييتس، وباوند، وكلاهما كان رمزياً يوظّف الأساطير في شعره. وقد أهدى إليوت قصيدته (الأرض اليباب) إلى باوند "الصانع الأمهر". ولم تُطبع إلا بعد أن حذف باوند نصفها.

وقد فتح التوظيف الأسطوري في الشعر، أمام الشعر المعاصر، آفاقاً رحبة للتعبير عن تجارب الشعراء ومشاعرهم، حتى لا نكاد لا نجد شاعراً معاصراً لم يوظف الأسطورة في واحدة من قصائده، على الرغم من أن هذا التوظيف يتراوح بين الذكاء والإيحاء، والآلية والتراكم.

ولقد استقى شعراؤنا المعاصرون من الأساطير اليونانية (سيزيف، وبروميثيوس، وأوديسيوس، وبنلوب، وأدونيس، وفينوس...) ومن الأساطير البابلية (تموز، وعشتار، وجلجامش...) ومن الأساطير الفرعونية (أيزيس، واوزيريس، وأبي الهول...) ومن الأساطير المسيحية (المسيح، ألعازر، يهوذا...). ولكن دوافع استخدام الأسطورة تعددت بتعدد رؤى الشعراء: فدافع التوظيف الأسطوري لدى السياب هو انعدام القيم الشعرية في حياتنا المعاصرة، لغلبة المادة على الروح. ولهذا يلجأ الشاعر إلى عالم آخر يحس فيه بالارتياح، ليبني عوالم يتحدّى بها منطق الحديد والذهب(8).

والدافع لدى صلاح عبد الصبور هو محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي إلى المستوى الإنساني(9). ولهذا فقد آثر أن يعالج بعض همومه الفكرية من خلال شخصيتي: الملك

استلهم الأدباء الغربيون أساطيرهم واستمدوا من هوميروس وغيره أساطير أوليس وبروميثيون وأوديب...

استخدام الشعر للرمز الأسطوري ينبغي أن يتم بعفوية وتلقائية وأن يتفاعل مع السياق.

عجيب بن الخصيب، وبشر الصوفي، فقاده هذا إلى (قصيدة القناع) التي قادته إلى عالم الدراما الشعرية، حيث بدأ إنتاجه في (المسرح الشعري) باستغلال شخصية (الحلاج). والدافع لدى البياتي في استخدام الأقنعة الأسطورية والتاريخية هو محاولة التوفيق بينا ما يموت وما لا يموت، والمتناهي واللامتناهي، والحاضر وتجاوز الحاضر (10). والدافع لدى خليل حاوي في توظيفه الأسطورة في الشعر هو الطاقة الكبيرة على الإيحاء، كي يبتعد الشعر عن الرخاوة العاطفية والحسيّة المسطّحة، ويصبح (كلاًّ) عضوياً(11).

6-الأسطورة في الشعر السوري المعاصر:

لم يكد الاستخدام الفني للأسطورة في الشعر السوري المعاصر يظهر إلا في مطلع الستينات، وذلك بعد تبلور التحولات الاجتماعية والاقتصادية على يد البرجوازية الصغيرة التي استلمت المواقع السلطوية في المجتمع، وعملت على إشاعة قيمها، ومع تأثر الشعراء السوريين بالشعر العربي المعاصر الذي يستخدم الأسطورة، وبالشعر الغربي الذي وظّف الأسطورة في نتاجه الفني. وقد استوحى شعراء الحداثة السوريون الأساطير العربية (الكنعانية، والبابلية والفرعونية...) والأساطير اليونانية. وسنعالج التوظيف الأسطوري في الشعر السوري المعاصر من خلال قضيتين: الأولى مضمونية في (البطل الأسطوري)، والثانية (في بنية التوظيف الأسطوري) في الشعر.

أ-البطل الأسطوري:

وضع الشعراء السوريون أيديهم على نماذج عديدة للبطل الأسطوري، وذلك تبعاً لزاوية الرؤيا التي ينظر منها كل منهم إلى هذا البطل، ويربطه بواقعه المعاصر. ولعل أشهر هذه النماذج البطولية هي: نموذج البطل الإيجابي المخلّص والمنقذ الذي يصنع المعجزات، كما كان سلفه، من أجل حياة البشر. ونموذج البطل السلبي المهان الذي أصبح لا يقدر على فعل شيء من هذا الزمان. ونموذج البطل الانبعاثي الذي سوف ينهض من رماد القهر ودمار الواقع ليعيد ترتيب الأشياء في وضعها الصحيح، فيناصر العدل والحق في عالم الظلم والفساد. وأخيراً نموذج بطل التكوين الأسطوري الذي سيعيد خلق العالم من خلال عناصر الخلق: الجنس، والماء...

ولاشك أن (البطل الأسطوري) يختلف عن البطل العادي في أنه يقوم بالأعمال العظيمة التي لا يستطيع الفرد العادي القيام بها، وذلك لأن البطل الأسطوري يمتلك قوى خارقة تمكّنه من الإتيان بالمعجزات، لتخليص العالم من فساده، أو إنقاذه من شروره. وقد تحدث سهيل إبراهيم عن (المخلّص) الذي يخرج -كفينوس- من صدف البحر، ليهدي إلى دروب النجاة:

يخرج من صَدَف البحر
ثم ينادي على الرَمِلِ والماء
هذي دروب النجاة(12)

ويوظّف علي كنعان شخصية (بابا نويل) فيضخّمها لتصبح شخصية أسطورية تركز قدميها

في الأرض، وتضع رأسها في السحاب. جوادها صهيله الرعد، ونعاله البرق:

سحابةٌ جوادُه في خاطر الفصول

رعودُها صهيله، وبرقُها

ما خلّفتْ نعاله على مشارف الخلود

خيالُه يخضرّ فوق حائط السماء

وترشفُ النجومُ خفقَ تاجه العجيب(13)

أما محمد عمران فقد أسطر شخصية (بو علي شاهين) البطل الشعبي الذي خرج على السلطة السياسية في قرى منطقة مصياف، وناضل من أجل تخليص الفقراء من يد الإقطاعيين الذي يوظّفون السلطة لخدمة مصالحهم. فجعل الرياح خيمته، والشمس والنجوم أصدقاءه، باعتباره عاش طريداً، لكنه أصبح بطلاً أسطورياً مخلّصاً في ذاكرة أبناء القرى والجبال:

كوني يا رياحْ خيمتي

مُدّي ليَ الأفقَ صباحْ

وافرشي لي الشمسَ

والغيمةَ، والنجمَ الصديقا(14)

وقد وظف فوّاز حجّو (السندباد) توظيفاً أسطورياً، فإذا كان السندباد في (ألف ليلة وليلة) قد حاول اكتشاف أسرار الجزر والبحار، فإن السندباد في قصيدته يحاول اكتشاف أسرار التراب:

قالوا وقالوا غير أن السندباد

مازال يمضي مبحراً

في رحالة أخرى

ليكتشف كل أسرار التراب(15)

وكذلك (سندباد) محمد حمدان الذي يباركه الخضر بباقة من وصاياه:

حين استوى مركب السندباد ...

يطلب إذن مليكته

باركْتهُ

وباركه الخضرُ

سلّمه باقة من وصاياك(16).

وكما وظف الشعراء السوريون المعاصرون البطل الأسطوري المنقذ (أو المخلّص) الذي سيمحو شرور العالم وفساده. فإنهم وظّفوا أيضاً نقيضه (البطل الأسطوري المحبط) الذي أفرزه الواقع الفاسد، واقع البورجوازية الصغيرة التي سمّت كل شيء، وجعلت الناس وحوشاً يفترس بعضها بعضاً. وبطلها المثالي هو الأعور الدجال، والمسيح الكاذب الذي يزوّر كل شيء، ويسلب كل شيء، يقول علي كنعان:

في ملكوت الأعور الدجّالْ

الرعبُ ينسلُّ مع الهواءْ

ويستوي الوجود والعدمْ

فحينما تُزمعُ الاختباءَ أو تحاول الفرارْ

تصطادُك الأشجار، تفشي سرّك الحجارةْ

(17)

وهكذا يعيش "البطل" الفاسد/ الأعور الدجّال فساداً في هذا الواقع، ليزداد الانحطاط والتردّي، ويستوي الوجود والعدم، ويختبئ العربي – كاليهودي– خلف الأشجار(18).

ويصوّر محمد عمران انحطاط الواقع ولا إنسانيته من خلال (شهريار) بطل (ألف ليلة وليلة) المفجوع بزنى زوجته، وبسفاحه الأبكار، ثم قتلهن. فهو ذو نسب عريق في الإثم والفساد، فكيف يمكنه إنقاذ هذا الواقع المنحط، وهو نفسه (علامة) على هذا الانحطاط والتردّي؟

وشهريارْ

محاربٌ، أبوه من فوارس التتارْ

كانت للعرب القدماء أساطيرهم الخاصة التي ترتبط بمعبوداتهم وبأحداث حياتهم.

التراث الأسطوري لم يجد طريقه إلى الشعر العربي إلا بشكل إشارات خاطفة وعامة لا تنبئ عن تمثل فني لهذه الأساطير.

وأمّه من سبي هولاكو

وشهريارْ

قرصنةٌ في عتمةِ البحار(19)

ويستخدم نذير العظمة رمز (السندباد) بطلاً لهذا الزمان. ولكنه ليس كسندباد (ألف ليلة وليلة) الذي كان يغامر في البحار، ويقاوم الأقدار، ليعود بالكنوز المادية والمعرفية. وإنما يسافر هذا السندباد المزيّف في (الأصداف)، ولا يصارع البحار، بل خوابي الخمرة، ولا يرتدي ثياب الأبطال، بل يسلب الآخرين ثيابهم:

يُبْحرُ في الأصدافْ

يُعاشر الخوابي

في حانة الأسلافْ

يلبسُ من ثيابي(20)

وهكذا يصبح الواقع مؤلماً وجارحاً كما كان من قبل، أواخر الدولة العباسية، حيث استقلّ كل والٍ بمدينته المعادية للمدائن الأخرى. وأصبح العربي فيها (غريب الوجه واليد واللسان) كما شاهد المتنبي من قبل، وشاهد محمد عمران من بعد، فقال:

آه

يا ملعب خيل الجنّ، لو سار سليمان

لنادى ترجماناً، غير أني

قارئٌ كل لغات الصحو في عينيك(21)

وقد وظّف الشاعر الرمزين الأسطوريين: (الجن) و(سليمان) مستوحياً بيت المتنبي القائل:

ملاعبُ جِنَّةٍ لو سار فيها

سليمانٌ لسار بترجمانِ

كما وظّف علي عقلة عرسان (سليمان) و(بلقيس) وهما من الرموز الأسطورية القوية، فبلقيس كانت ملكة اليمن السعيد، وسليمان كان نبياً قوياً تطيعه حتى الجن. لكن هذين الرمزين اللذين يدلان على القوة والعظمة، استحالاً في الزمن الحاضر إلى رمزين للضعف الشديد. فبلقيس أصبحت سبيّة، ولم يخلّف سليمان سميّاً له:

وأرى بلقيسَ في الصّرح سبيّهْ

كشفت عن ساق حوراء صبيّهْ

وتوارت بخمارٍ من دماها

وعلى المرمر من، منه، بقيّه

ما سليمان على الصرح ولا حتى سميّه(22).

لقد تحول البطل الأسطوري من (بطل إيجابي) يفعل المعجزات إلى (بطل مهان) ضعيف لا يقدر على مواجهة الظلم والطغيان، و(حمبابا) الوحش الذي قابل جلجامش في غابة الأرز، فصرعه جلجامش، تعملق اليوم وصار يجندل الأبطال، و(أنكيدو) صديق جلجامش الشجاع الذي لم يكن يخشى أحداً أصبح –في عصرنا– تراباً تذروه الرياح عند محمد حمدان الذي يقول:

تغلغل في الحنايا ألف حمبابا

وأنيكدو ذرته البيد فوق جباهنا حمأً وصلصالا(23)

ولكن سينبعث من عمق هذا الظلام فجر يمحو الظلام، وأمل يعيد الثقة للشعب الذي يتألم ويعاني، لأن:

قنابل الأعداء فجّرت في الأرض العربية المياه

كنا في الصحراء

ظمأى نبحث عن قطرة ماء

حين أتت طائرة الأعداء

قصفتنا

قصفتنا

قصفتنا

ألقت كل قنابلها

فتفجّر نبعُ الماءْ(24)

وهكذا يرى ممدوح عدوان أنه من قلب الضياء سينبعث الضياء، ومن قلب الدمار ستولد القوة، ومن قلب الرماد ستنبعث العنقاء. وهذا يقود إلى الحديث عن النوع الثالث من أنواع البطل الأسطوري، ألا وهو (البطل الانبعاثي) الذي يقوم من خلال الموت والرماد، ليبعث الحياة من جديد. إنه (الفينيق) الذي يحترق بأشعة الشمس، ثم يُبعث من خلال الرماد، ليرمز إلى النصر الذي سيتحقق من خلال الهزيمة. يقول أحمد سليمان الأحمد:

ومتى أرى عار الهزيمة

فينيقاً

يُذرى رماداً

في لهيب النار

في جمر المحارق

ليهبّ منه الثأر

في جمر المحارق

يزخر بالعواصف(25)

ولاشك أن أسطورتي (الفينيق) و (تموز) هما الرمز الأمثل للتجدد والانبعاث. ومن المعلوم أن أسطورة (الفينيق) نشأت على ضفاف الساحل السوري، فاستوحاها الشعراء السوريون، يقول فايز خضور:

فيا سادتي، علّقونا واشنقونا، احرقونا، وذرّوا

رماد أحاسيسنا في يباس المفارقْ

سنبعث من بين وهج الحرائقْ:

ونفتح للمجد كلّ المضائقْ(26)

كما استوحى الشعراء السوريون أسطورة (تموز) البابلية، حيث ابتدع الإنسان القديم موتاً سنوياً لبعض "الآلهة" التي تتعلق حياتها بالطبيعة، فكما أن الطبيعة تموت وتحيا كل عام، فكذلك يموت (تموز) –كما تموت الطبيعة– في فصل الخريف، ثم يُبعث –كما تُبعث الطبيعة– في فصل الربيع. وقد انتشرت أسطورة (تموز) لدى معظم الشعوب فهي أسطورة (بعل) في فينيقيا، والفلاحون في سورية يصفون –حتى اليوم– الأرض التي تُروى بماء المطر: أرضاً بعلية، أي أنها للإله (بعل). وفي اليونان هي أسطورة (أدونيس)، وفي مصر القديمة (أوزيريس)، و "آلهة الانبعاث" هذه تموت لتترك شقيقاتها (أو زوجاتها) وحيدة هائمة، يحاولن تخليصهم من الموت. فيتزلن إلى العالم السفلي، لإنقاذهم من براثن آلهة الموت. ولكن على الإله أن يعيش تحت الأرض نصف عام، وفوق الأرض النصف الثاني. ومن آلهات الانبعاث (عشتروت) في سومر، و(عشتار) في بابل، و(أيزيس) في مصر، و(عناة) في فينيقيا، و(أفروديت) في اليونان، و(مريم المجدلية) في فلسطين..

وعقم واقع الشاعر السوري الذي يشبه عقم الطبيعة هو الذي جعل الشاعر يستوحي هذه الأساطير، يقول فايز خضور:

وهمنا (بتموزَ) قبل انسحاب النهارْ

وعشناه خصباً، حصادْ

فصرنا انبعاثَ الرمادْ(27)

ويستوحي فايز خضور (أسطورة الموت والانبعاث) من خلال قصة (يوسف وزليخة)، فيجعل يوسف إله انبعاث باعتباره دخل السجن (الموت)، ثم خرج منه (الانبعاث). وجعل زليخة تتخذ دور (عشتار) التي تناجي (تموزها) مناجاة

لو كان ذو القرنين أعمل رأيه لما أتى الظلمات صرن شموساً.

*** يستوحي فايز خصضور أسطورة الموت والانبعاث من خلال قصة (يوسف وزليخة)***

كلها رغبة وشوق إلى الفعل الجنسي، من أجل إخصاب هذا العالم العقيم. وهكذا تنتظر زليخة "السيول" التي ستملأ "ويدانها". فتتاجيه بشوق ورغبة جنسية مكشوفة:

وخلجاني يجافيها العبورُ الرمحُ

يخنقها انتظارُ المركب الوردي

ترُى يا فارسَ الظمأ المؤلّه تنحني

قبل الفرار

تفضُّ ختمَ العمر

تغرز خنجراً فيها؟(28)

ومن الواضح أن "خلجان" جسد زليخة التي تنتظر "مركب" يوسف الوردي، هي دعوة جنسية صريحة، ورغبة في إخصاب جسدها الذي هو بحاجة إلى "خنجر" يغرز فيه. وقد استفاد الشاعر من فرويد ما يخصّ رموز الذكورة (الرمح، والخنجر، والمركب الوردي)، ورموز الأنوثة (البئر، والخلجان). وكما كانت عشتار (بكراً) على الرغم من ممارستها الجنسية لا تُحصى، فإن زليخة هي أيضاً (بكر) على الرغم من زواجها، لكن انبعاث يوسف كان مشوهاً، وغير مجدٍ، مما يجعل موته ثانية أكثر منفعة للمرأة/ الأرض من بقائه حياً، ذلك أن المرأة/ الأرض التي تنتظر "الأمطار" التي ستزيل عقمها، لم تصل إلى مبتغاها، بسبب النهاية الدينية التي لم يستطع الشاعر تحويرها، وهذا ظلَّ الواقع العربي أسير العقم واليباب. وقد أُجهض فيه كل أمل في الخلاص.

ويتخذ نزيه أبو عفش من (المسيح) و (مريم المجدلية) قطبين في الموت والانبعاث، فيقول على لسان المجدلية، مصوراً الخراب السائد في الواقع العربي:

حين ساقوك إلى الصليب حبيبي

كانت الأعلامُ تسّاقط خلف العتبهْ

والعصافير معرّاةٌ من الريش حزينهْ

تتباكى خلف عينيك(29)

وقد أدى موت المسيح أو صلبه إلى عقم المدينة وموت عصافيرها (حريتها)، بينما أخصب الخوف في ربوعها، وجثم على صدر المدينة. وهنا يداخل الشاعر شخصية المسيح مع شخصية (تموز)، وشخصية (الحسين) الذي تخلّى عنه صحبه، فاستشهد:

رفعوا وجهَكَ فوق الخشبهْ

وتخلَّوا عنك أحباباً وصحبا

بايعوا الموت عليك

هكذا يا طيِّب القلب!

وأدْمتك رماحُ الكَذَبهْ(30)

كما يداخل الشاعر بين شخصيتي (المجدلية) و(عشتار) التي تنقذ (تموز) من الموت لينبعث، فتنبعث الطبيعة مزهرة. وتمد المجدلة "كفها الريان" لإنقاذ الحبيب /المسيح العطشان.

وثمَّة بطل أسطوري رابع هو (بطل التكوين). ومن المعلوم أن هناك أسطورتين للتكوين: شرقية، وتوراتية. وإن أسطورة التكوين الشرقية تنصُّ على أن الفعل الجنسي هو بداية العالم، وهو السبب في نشأة الكون والإنسان، وذلك من خلال اتحاد البحر بالأرض، أو الماء باليابسة. أما أسطورة التكوين التوراتية فترى أن الله هو خالق السموات والأرض في ستة أيام، وفي اليوم السابع استراح.

وقد أفاد الشاعر السوري من هاتين الأسطورتين في خلق نموذج (بطل التكوين الأسطوري)، وعلى الخصوص بطل أسطورة التكوين الشرقية، فجعل محمد عمران الفعل

الجنسي أصلاً للخلق والتكوين، وذلك في قصيدته (الدخول بين الوردة والدم) حيث صوَّر الموت والحصار الذي تعانيه الحبيبة (بلاده) في حالة الغمر الأولى، حيث السديمية تغلِّفُ كل شيء. وللخروج من هذه الحالة فإن الأنثى تتحرك باتجاه الذكر من أجل فعل الخلق والتكوين:

أنثاي تناديني من أعماق الكون المتكوّن
كنْ
كوني أنتِ
أناديها من أعماق التكوين ويدخل صوتينا سفرٌ يولد
سبعة أيام ملأى بالكلمات
وسبعُ ليالٍ ملأى بالحلم(31)

كما وظَّف الشاعر الرقم (سبعة) الذي أنتجته الأساطير، لدلالته الأسطورية المقدسة.

أما فايز خضور فينطلق في قصيدته (أصداف للبحر الميت) من أنَّ (الماء هو أصل الحياة)، وأنَّهُ رمز الذكورة، بينما الأرض رمز الأنوثة. ومن الفعل الجنسي بينهما –حسب أسطورة التكوين الشرقية –يبدأ العالم. ويبدأ ذلك بتوجع الأرض/ الرحم بسبب غياب البحر (الذكر) أثناء الجزر، ثم يكون المدّ فعلاً جنسياً بين البحر والأرض، حيث تتبرَّج الأرض للبحر، تبرُّج الأنثى تصدّت للذكر، فتغريه، وتغويه، لأنها دون ماء الذكورة لا تستطيع أداء دورها في الحياة أو في الولادة والتكوين:

كلَّما هِجْتَ
ترشحُ الكهوفُ صمغَ المواعيد
حُكّها، سيِّدَ الرَّهزِ، حكَّها بالليونة
يتدفّا، في بثور التكوُّنْ
عنق إزميلك الرهيبَ
سافحاً في غلالاتِ وطئها الهشِّ رغوةْ(32)

والرموز الجنسية واضحة: الحك والرَّهزْ، والإزميل، والسفح، والرغوة واستسلام الأرض "المدّ" البحر، في علاقة جنسيةٍ مكشوفة، تدلُّ على بدء التكوين من خلال الفعل الجنسي.

وهكذا نتبين أن التوظيف الأسطوري قد نظَّمَ الحياة المختلط، وحدَّدَ للإنسان وضعه، ورأَبَ كلَّ صدعٍ كان بينه وبين نفسه، أو بينه وبينَ مجتمعه. وبالأسطورة استطاع الإنسان القديم خلق صورٍ من التعبير تفي بحاجتِهِ إلى توطيد كيانِهِ الروحي واستقراره الاجتماعي، وبوساطة غريزة صنع الرمز المركبة فيه استطاع أن يجسِّمَ معرفته بالعالمين الخارجي والداخلي تجسيماً حياً(33).

لكن الشاعر السوري لم يكتفِ بالتوظيف الأسطوري فحسب بلْ زاد على ذلك (الاستلهام)، وهو غير التوظيف، وإن كان التوظيف يشمله. فعندما يستلهم الشاعر أسطورة ما، فإنهُ لا يُظهر الأسطورة كاملة في سياقه الشعري، وإنَّما تكون الأسطورة بمثابة الخلفية للقصيدة. وبهذا يتطابق التعبير الشعري للشاعر المعاصر مع موقف الشخصية الأسطورية. وهكذا نجد أنَّ الاستلهام هو تعامل غير مباشر مع الأسطورة، وأنَّهُ يضفي على الشعر قوّة تعبيرية ذات قيمة أكثر، ويخفِّف من حشد الرموز التي تثقل كاهل القصيدة.

ب–في بنية التوظيف الأسطوري:

تعدَّدَت أساليب التوظيف الأسطوري: بين التوظيف المباشر، والاستيحاء أو الاستلهام، وخلق الأسطورة الجديدة. وصحيح أنَّ شعراءنا قد تأثروا بإليوت في التوظيف الأسطوري، ولكنهم في الوقت نفسه تحرَّكوا بجهودهم الإبداعية الخاصة، فقد يستوحون الأسطورة، أو يحاكونها، أو [illegible]ـدعون أساطير جديدة من

***إن الشاعر المجيد يستطيع أن يجعل من معظم الكلمات رموزاً أسطورية.**

***الماء لدى فايز خضور رمز الذكورة بينما الأرض رمز الأنوثة.**

عناصر الطبيعة، أو من شخصيات، أو أمكنة ما يعطيهم أهمية قد تفوق أهمية المصدر الذي استقوا منه، وقيمة قد تتجاوز -لدى بعضهم- ما نهلوا منه. وكلّ مَنْ يتأمل نتاج شعرائنا المعاصرين يتضّح له أنَّ الشاعر المعاصر قد ابتدع -أحياناً- أساطير جديدة، وذلك حين يرتفعُ بالحدث الفردي إلى مستوى الحدث الإنساني العام ذي الطابع الأسطوري. كما فعلوا برموز (جميلة الجزائرية، و(حفصة) العراقية، و(سناء محيدلي) السورية، بلْ إن الشاعر المُجيد يستطيع أن يجعل من معظم الكلمات رموزاً أسطورية، كما فعل السيّاب مثلاً بألفاظ (جيكور، وبويب، والمطر...) حيث حوَّلَها جميعاً إلى رموز أسطورية مشحونة بدلالات شعورية، وكما فعل خليل حاوي مثلاً بلفظة (الناي) حيث حوّلها من رمز للأسى والحزن إلى رمز للتقاليد التي تحدّ من حرية الإنسان، وتعوقُ من انطلاقه، وكما فعل فايز خضور، ومحمد عمران، ونذير العظمة، وعلي عقلة عرسان، وأحمد دوغان، وغيرهم من شعرائنا الذين وظّفوا الأساطير، واستوحوها، أو ابتدعوا أساطير جديدة.

ولعلَّ شعراءنا السوريين لم يدعوا أسطورة إلاَّ واستوحوها، فعلى سبيل المثال لا الحصر، وظّفَ محمد عمران أسطورة (أوديب)، ونذير العظمة أسطورة (الخضر)(34)، وسهيل إبراهيم أسطورة (سيزيف)(35) وعلي عقلة عرسان أسطورة جلجامش(36) وفوّاز حجّو أسطورة (السندباد)(37)، وفايز خضور أسطورة (أورفيوس)، ونزوله إلى العالم السفلي لإنقاذ زوجته (أوريديس) من الموت(38)، وغيرهم كثير. وكثيراً ما تعاور على الأسطورة الواحدة شاعران وأكثر، توظيفاً، ومحاكاة، واستيحاء...

وقد تعددت أشكال التوظيف الأسطوري بين التوظيف الصحيح للأسطورة والتوظيف الخاطئ، أو الإكثار من حشد الرموز الأسطورية وتراكمها، أو المباشرة...

ويتجلّى التوظيف الصحيح للأسطورة في شعر فايز خضور عندما يمزج بين شخصيتي (تموز) و(المسيح) للتعبير عن معاناة المناضل الثوري الذي ينتهي إلى المقصلة:

عندما أسلموه إلى الموت، كان المساءْ

يستحي من بريق الشعارات والأوسمهْ!

كان تموز يبكي الفراتْ:

خانقاً في الرئات الكظيمات هَزْجَ المهاميز والمحمحمهْ(39)

ويوظفْ نذير العظمة أسطورة (الفينيق)، فيتماهى به، ويعلن انبعاثه من سكونية الواقع المتحجر، ليجعل القلب رايةً للانبعاث القادم من بين فساد الواقع ومستغليه (الطحالب):

وليمةُ النار أنا، أخرج من بين

الرماد طائراً

أصعد من بين الحُفَرْ

وأشرئبُ فوق صخر الجرحْ

مكسوّاً بريش النار

كي أترك القلب هنا زنبقهْ

بين طحالب الأحجارْ(40)

وقد يحوِّل الشاعر الأسطورة عن دلالاتها إلى ما يناقضها كما فعل محمد عمران الذي صبَّ لعنته على (أوليس) وعلى زوجته (بنيلوب). وبدلاً من أن تكون (بنيلوب) رمز الوفاء والإخلاص لزوجها كما ورد في الأسطورة، فإنَّ عمران جعلها خائنة، باعت زوجها (أوليس) الغائب بزوج أشقر غيره، وذبحت أبناءها لتتبنّى أبناء آخرين يشهرون سيوفهم في وجه (أوليس) العائد:

عجوزٌ أنتَ يا أوليسْ

زوجي فارسٌ أشقرْ

ينام على سريرك

هذه الدنيا له: بنيلوب، والقصر الذي شيَّدته

وسريرك الآخر

–وأبنائي؟

–ذبحتُهم على سور الحديقة واحداً واحدْ

(41)

ومثل هذا التحوير أكسب الأسطورة أبعاداً جديدة. وهو غير التوظيف الخاطئ للرمز الأسطوري والذي يمكن أن نجد له مثالاً في شعر عبد الكريم الناعم الذي أشار إلى (الفينيق) إشارة عابرة دون هدف. ومعلوم أن (الفينيق) طائر يأتي من بلاد الهند إلى لبنان، فيجمع الطيوب، ويبني منها عشّاً. ثم يحترق مع عشّه بأشعة الشمس. وفي اليوم التالي تظهر من خلال الرماد دودة، ينبعث منها الفينيق مجدداً، ليعود بعد ذلك إلى وطنه ثانية، فيعيش خمسين سنة، ثم يعود إلى لبنان. وهكذا حياته، موت فانبعاث. والشاعر عندما أشار إلى هذا الرمز الأسطوري لم يجعله معبِّراً عن عذابه، ولم يجعله رمزاً للانبعاث. وإنما جعله مرادفاً للعالم! وهذا استخدام خاطئ:

وأنا الليلةَ نجمٌ يشعلُ الموتُ بريقَهْ

يصبحَ العالمُ (فينيق) مدارٍ

حوله تطفو عناقيدُ الأماني(42)

وقد يلجأ الشاعر في التوظيف الأسطوري
إلى الحديث المباشر فيخاطب ا
مباشرة كما فعل علي عقلة عر
المباشر مع (جلجامش) البطل الا
الذي ثلثاه من مادة البشر الفانين
الآلهة الخالدة، فأفضى إليه بم
الحزينة، في عالم بات كل شيء

فإن الشاعر يلجأ إليه كي ينقذه من هذا الواقع الفاسد:

وأنا في الأسر غريبْ

فأنقذني يا خير حبيبْ

الغربةُ موت الحيّ

...فلتمددْ كفَّ الطهر إليّ يا مغسولاً بالنور

فأنا أخشى موت الأحياء وهم أحياء(43)

وقد أكثر الشعراء السوريون المعاصرون، وعلى الخصوص في بداية توظيفهم الأساطير في أشعارهم، من حشد الرموز الأسطورية، وتعدادها، مما أحالها إلى مقابلات عقلية، لأنه لم يوفِّر لها المجال الحيوي اللازم في السياق الشعري. وبعض الشعراء يتصوَّرون أن حشدهم هذه الرموز الأسطورية هو دليل على سعة ثقافتهم. وهم يلجأون –أحياناً– إلى شرحها في الهوامش. ولكن هذا غالباً ما كان في بداية استخدامهم للرموز الأسطورية. وكمثال على هذا التراكم دون إعطاء فرصة للإيحاء ما جاء في ديوان (الدخول في شعب بوّان) لمحمد عمران، حيث يقول:

أفلاطون ينبتُ في حذاء محارب

سقراط رأسٌ فوق هامة جندب

قارون شحّاذٌ

وقابيل قتيلٌ

وجه يوسف أحدبْ

هيلين عذراءُ

وهارون يغزو نصف عامٍ ثمَّ يغزو

نصفهُ الثاني(44)

وهكذا لم يكتفِ عمران بحشد الرموز،
إنَّه جعلها نقيض ما توحي به:
المشهوران بفضلهما على الفكر
ان دون فكر! وقارون المشهور

** أفلاطون ينبت في حذاء محارب. سقراط رأس فوق هامه جندب.*

** طائر الفينيق يأتي من بلاد الهند إلى بلاد لبنان فيجمع الطيوب ويبني منها عشاً ثم يحترق مع عشه بأشعة الشمس.*

بغنـاه يصـبح شـحاذاً! ويوسـف المشـهور بحسـنه وجمالـه يصـبح أحـدب! وهيلـين التـي ثـارت حـرب طـروادة مـن أجـل اختطافهـا مـن زوجهـا تصـبح عـذراء! ومـا هـذا (القلـب) الأسـطوري سـوى دلالـةٌ علـى انقـلاب العـالم مـن خيره واستقامته إلـى شـره واعوجاجه(45) عند الشاعر.

كذلك أكثـر فـايز خضـور مـن حشـد الرمـوز الأسطورية في قوله:

قليلاً من الوعي لا تدّعوا:

بأننا نسينا (الهلاليّ) و(الزيرَ)

لم ننس شيئاً وحقّ (البسوس)

و(عنتر)

و(عبلة)

وبلقيسَ كنا على التاج قبله

وكنا حجاراً (بذات العماد)

أينكر (عادٌ) بأنّا على الدهر نبله

ونحـن علـى تـرس (آشـور) وجـهٌ غريـبُ الملامح

ورمحٌ إذا قيّح الجرحُ، فاتح

وكنا بفينيقيا مركباتِ الحصار

وعدنا إلى حلْبة القهر في حرب (سومرْ)

وفي كهف (بابلَ) كنّا الجرارْ

وهِمنا (بتموزَ) قبل انسحاب النهار

كذلك أكثـر محمـد حمـدان مـن إيـراد الرمـوز الأسـطورية: آداد، أنليـل، الفينيـق، أورورو، آيـا، نامـاتر، آنو، سيدوري... ممـا اضـطره إلـى شـرحها فـي هـامش قصيدته (جلجامش يتقلد السيف)(46). وهكـذا أسـهم الشـعراء السـوريون المعاصـرون فـي التوظيـف الأسـطوري فـي الشـعر، علـى تفـاوت فـي مسـتويات هـذا التوظيف(47).

❐

▪ الهوامش

(1) *الكلبـي –أصـنام العـرب– تحـ أحمـد زكـي– الـدار القومية– مصر 1965.*

(2) *ابن خلدون في (المقدمة) . ومحمود سليم الحوت –في طريق الميثولوجيا عند العرب ص51.*

(3) *أرنولدتوينبي –تاريخ الحضارة الهيلينية ص17.*

(4) *موسكاتي –الحضارات السامية– ص194.*

(5) *الفنـد: الخطـأ. خـيّس: ذلـل. الصُّـفاح: حجـارة عراض. العمد: الرخام.*

(6) *علـي البطـل –الرمـز الأسـطوري فـي شـعر بـدر شـاكر السـيّاب –شـركة الربيعـان– الكويـت 1982 ص15.*

(7) *عرّبها لويس عوض (مجلة الكاتب يناير 1962) . ونبيلـة إبـراهيم (مجلـة المجلـة ينـاير 1959) ودار مجلـة شـعر –وفـائق متـى (دار المعـارف مصر) وغيرهم...*

(8) *إحسان عباس –بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره ص286.*

(9) *صـلاح عبـد الصـبور –حيـاتي فـي الشـعر ص100.*

(10) *عبـد الوهـاب البيـاتي –تجربتـي الشـعرية ص34 وانظـر كتابنـا: الحداثـة الشـعرية –اتحـاد الكتـاب العرب. دمشق 1995 ص34.*

(11) *خليل حاوي –مجلة (الآداب) يناير 1969.*

(12) *سـهيل إبـراهيم –أنـوي وأسـميك اتجاهـاً– اتحـاد الكتاب العرب –دمشق 1978 ص80.*

(13) *علي كنعان –درب الواحة– وزارة الثقافة– دمشق 1966 ص82.*

(14) محمد عمران –أغان على جدار جليدي –وزارة الثقافة– دمشق 1968 ص8. وانظر تحليلنا السيميائي لهذه القصيدة في كتابنا (النقد.. والدلالة –نحو تحليل سيميائي للأدب) –وزارة الثقافة– دمشق 1996.

(15) فواز حجّو – ابن عربي يترجم أشواقه –اتحاد الكتاب العرب –دمشق 1994، ص30.

(16) محمد حمدان –ألفان– –اتحاد الكتاب العرب – دمشق2000، ص99.

(17) علي كنعان –أنهار من زبد –وزارة الثقافة – دمشق 1970، ص83.

(18) إشارة إلى الحديث القائل: لا تقوم الساعة حتى يقاتل العربُ اليهودَ، فيختبئ اليهودُ خلف شجر الغرقد، فتقول الشجرة: يا مسلم خلفي يهودي، تعال اقتلْه.

(19) هامش رقم 14، ص72.

(20) نذير العظمة –الخضر ومدينة الحجر– –اتحاد الكتاب العرب –دمشق1979، ص27.

(21) محمد عمران–الدخول في شعب بوّان– –اتحاد الكتاب العرب –دمشق 1972، ص12.

(22) علي عقلة عرسان –تراتيل الغربة ص100.

(23) محمد حمدان –صلاة للبحر الأحمر–-اتحاد الكتاب العرب –دمشق 1995، ص73.

(24) ممدوح عدوان –تلويحة الأيدي المتعبة –-اتحاد الكتاب العرب –دمشق 1970، ص142.

(25) أحمد سليمان الأحمد –الرحيل إلى مدينة التذكار– دار الأجيال– دمشق 1970– ص20.

(26) فايز خضور –صهيل الرياح الخرساء– دار الأجيال– دمشق 1970، ص126.

(27) نفسه –ص113.

(28) فايز خضور –أمطار في حريق المدينة– وزارة الثقافة– دمشق 1973.

(29) نزيه أبو عفش –حوارية الموت والنخيل –-اتحاد الكتاب العرب –دمشق 1972.

(30) نفسه قصيدة (الشمس خلف العتبة) .

(31) محمد عمران –أنا الذي رأيت –وزارة الثقافة – دمشق 1978.

(32) هامش رقم 28.

(33) عز الدين إسماعيل –الشعر العربي المعاصر – دار العودة– بيروت 1972، ط2، ص229 وانظر كتابنا: بنية الشعر الجديد– دار الرشاد الحديثة– الدار البيضاء 1979.

(34) ديوانه: الخضر ومدينة الحجر– –اتحاد الكتاب العرب –دمشق 1979، ص91.

(35) هامش رقم 12، ص33.

(36) علي عقلة عرسان –تراتيل الغربة– مط الكاتب العربي– دمشق 1993، ص9 وما بعدها.

(37) فوّاز حجّو –ابن عربي يترجم أشواقه –-اتحاد الكتاب العرب –دمشق 1994، ص29.

(38) فايز خضور –ويبدأ طقس المقابر– –اتحاد الكتاب العرب –دمشق1977، ص36.

(39) نفسه ص 15.

(40) نذير العظمة –مجلة (الفكر العربي) –بيروت– ع 17–18 عام 1980 ص322.

(41) هامش رقم 14 ص65.

(42) عبد الكريم الناعم –الكتابة على جذوع الشجر القاسي– –اتحاد الكتاب العرب –دمشق

4[illegible].

[illegible]، ص15.

[illegible]، ص45.

[illegible] آخر لحشد الرموز الأسطورية [illegible] عمران في ديوان: الدخول في [illegible]

[illegible]ص14.

*** لم يكتف محمد عمران بحشد الرموز والإكثار منها بل إنه جعلها نقيض ما توحي به.**

(46) محمــد حمــدان –بــين يــدي المحــيط –دار الحقائق– بيروت 1992.

(47) انظـر كتابنـا: بنيـة الشـعر الجديـد –دار الرشـاد الحديثة– الدار البيضاء– 1979.

❏❏❏

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

آفاق الروايـة

دراسة...محمد شاهين

واحة الشعر

□□

الكائن الفاسق

شعر: علي الجندي

مرَّةً،
أقلع طفل فاسق،
من مرافي أهلهِ
مبتعداً، مبتعداً..
باحثاً عن غجر مروا هناكْ.
بينهم ساحرة، أسطورةٌ،
حدثوه عن خفاياها وعن أسرارها:
أقبلت مجهولة من عالمٍ
يجهله كل البشرْ.
نيزكاً كانت ولكنْ!
تتزيّا بالصورْ.
نصفها نارٌ،
ونصف ثلجه يكوي النظرْ.
قلتُ: يا طفل ابْتعد عن دربها.
كل مافيها خطرْ..!!
لم يجبني، ظلّ مجذوباً
بآلاء الجمال المبتكرْ
وتوارى عن مدى شوفي وقولي،
في فلاة ليس فيها من أثرْ؛
ريحها تحجبها عن عابريها
. ليس من يعبرها غير الذئابْ .
قلت : يا طفل ابتعدْ،
ارجعْ،
دعِ الأوهامْ ...
أنتَ لا تسمعني..؟!..
لا صوت لي في القفر؛!
لا آلهة تَهديك أو ترديكْ.
لا ترى غير الظلومْ،
حيث لا حبَّ ولا من يفتديكْ،
أيها الطفل أرجِعِ الآن فما زلت
ترى، ما زلت تَدري أين أنت؟!
تسمع الأصواتَ والآهاتِ
من كل الجهاتْ
هي أم تتلظى أدمعاً.

وأب يبكي وأخت وأخٌ
هيا... ارْجِعِ الآن وإلاَّ
. أنا لا أعرف أماً أو أباً.
أنا في وادي الحكايات وحولي غجرٌ
والنار في قلبي وخلفي...
إنها.. أختي وأمي وقبيلي.
لا رجوعْ
فدعوني،
لا تنادوني ولا، لا تسألوني.
أنا في السحر الذي يسكرني.
أنا نشوان سعيد، مغمض عيني
وأذني... أتسلى دون صوت...
بالصلاةْ...!!
. أيها الطفل قليل الأصل، لا تبخلْ
على أهلك بالموت لديهمْ.
. أنَا لا أهلَ ولا صحبَ لقلبي عندكم
. أنكروني ألف مرَّه ..
فدعوني.. أنكِروني، أسلِموني للفلاةْ..!!
***
وأتى الصوت خرافياً، غريباً
خانقاً، مختنقاً، مستنجداً باللهِ
أو دون مجيبٍ:
رجَّ آفاق البوادي لَغَطٌ:
هو صوت الأم، والأخت، وجيران بلا عدٍّ،
وصوت الأب، والشاعر، والسلطة،
والشيخ، وصوت للإمام:
. أيها الطفل أَبِنْ كيف غويتْ.؟!..
وتبعت الشرَّ لم تسأل عن العقبى،
ولا ماذا رأيتْ.
أنت لا تشبهنا قطُّ فمن أين أتيتْ..؟
. إنني منكم وهذا أبتي..
والجمعُ من صحبي /سواكم/ أنا
غادرت الهراء الرخو، كِذْبَ القولِ،
للآتي انْتميتْ.
فاتْركوني صاعداً للفجر. لو وحدي
وعودوا..
ريحكم تبعث فيَّ الكرهَ،
عودوا، /غجريٌّ أفضل من
أجدادكم حيث اهتديتْ
ومعي فاتنتي، قاتلتي، ساحرتي،
حبي، هوائي، وجنوني حيثما كنت مشيتْ.
هوديني هاهنا لا حيث أنتمْ.
إنها فجري وشمسي.
إنها الأعلى ومصباحي وقبري.
وهي الريحُ التي تذهب في الوديانِ
أو توغل في البحرِ... الْمجانينِ انتهوا
في لَجِّةِ،
مدنُهُمُ ملحٌ وحيث الماء لا شيءَ
سوى الماءِ... توارَوْا،
واستراحوا من تراب الأهلِ، ماموتٌ

ديناصورٌ، ورملٌ، عَلَقٌ، مستنقعاتْ
كل دنياكم هي المستنقعاتْ
والرفاتْ.
وأنا صرت الهواءْ.
صرتُ برقَ الصبحِ والرعدِ،
وما شئتُ أشاءْ....

فاذْهبوا من حَرَمَي يا شعراءْ..!!!
اذهبوا
عن..
حَرَمي..
يا الشعراءْ!..

❑❑❑

صـــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

الغيمة والحمامة

شعرللأطفال ....محمد وحيد علي

قصيدة

من مقام النّوى

شعر: محمود نقشو

هكذا يتّضح المشهدُ من أعلى،
ويبدو كلّ ما كانَ قريباً أبعدَ الآنَ،
وتبدو في التفاصيلِ خطوطُ السيرِ
من بغدادَ نحو الشامِ،
والدومـــةُ*، والنهـــرُ، وأشـــلاءُ المسيرْ...
وكذا تبدو حدودُ الرملِ والماءِ..
ويبـدو آخـرُ الركْـبِ سـديماً ضـائعَ الوجهةِ..
والرحلةُ أنقاضَ حريرْ.
هكذا تبدو الغرانيقُ،
وتبـــدو صـــفرةُ الواحـــاتِ أخبـــارَ خيولٍ في مفازاتٍ عسيرْ.
والذي كـان بهيّاً ونـديّاً واسـمهُ الميراثُ من عهدِ ثمودٍ..
صار فصلاً في كتاب الشعرِ..
أو رُقْمــاً قــديماً ضــائعاً مــا بــين أحجارِ الغديرْ.
كلّ شـيءٍ أقربُ الآن إلـى الفصلِ الأخيرْ.؟؟
هكـذا تبـدو- لمـن يهـوى جنـون الشـعرِ- هذي الأرضُ..
ذكـرى شـرّدتها الـريحُ فـي وادي الطَّوَى،
واشتدّ فيها الصمتُ واسودّ الخزامْ
هكذا تبدو (صداءٌ)*، وعكاظٌ،
وبقايا الرَّمْثِ* في الوادي،
وأجـراسُ المنـادي.. آثَـرَ السـيرَ على ذاكَ المقامْ.
إن فـــي الأمـــرِ التباســـاً شـــطر الشـــاعر نصفينِ،
وغِــلاًّ أوثــق القلــبَ إلــى جِـذْعِ الكلامْ.
إنّ في الأمرِ غموضاً صارخاً..

حتّى تظنَّ المشهدَ استعصى على الفهمِ،
ومـا الفهـمُ سـوى ضـربٍ مـن التأويلِ في باب المَجازاتِ..
وسطر غائـبٍ فـي الـنصَّ يـزدادُ غياباً كلّما أمسكْتَهُ..
فاسْتَهْدِ بالرَّقَّةِ وجهاً وخذِ المطلقَ درباً،
واسكبِ الريحَ مُدامْ.
إنّ في الأمرِ الذّي في الأمرِ..
حتّـى ينحـتَ الشـاعر دربـاً فـي صخور الوقتِ..
يبنـي ظلّـه العـالي علـى هـذا الحطامْ.
أيّ معنى يحمل الشعرُ وقد سدّوا عليهِ الماءَ والخبزَ،
وخلّوا الدَفْقَ محكوماً بما يُمليهِ ذاكَ الصارخ الأعلى،
وخلّوا الروحَ أسمالَ شرودٍ في خواءاتِ الحطامْ.
إنَّ في الأمرِ كثيراً من ظلالِ الرحلةِ العمياءِ،
والمدُّ قليلُ المدِّ والليلةُ أنثى..
غيـر أنَ الكائنـاتِ الآنَ ترمـي بعضها بالشكِّ،
والشاطئُ نامْ.
إنّ فـي الأمـرِ كلامـاً يأخذ المعنـى إلـى أرجائهِ الأولى،
يفيضُ القولُ حتّى آخرِ القولِ،
ولا يَقْوى على حَمْلِ العذاباتِ وتلوينِ الظلامْ
هل هو الرَّجْمُ..
أم الحلْمُ تتهاوى..
أمْ هي الديمومةُ الوهمُ،
وهذا بعضُ ما أبْقاهُ في الطّوْقِ الحمامْ.؟
ينحتُ الشاعرُ في الآفاقِ..
يبدو كلُّ شيءٍ سيّئَ الملمسِ والطعمِ،
ولا جـدوى مـن الإمسـاكِ بالأشرعةِ الأولى..
لأنَّ الريحَ تمضي عكسَ ما كنّا اشتهينا،
والقراءاتُ على الموتى غناءٌ من صنوفِ الموتِ..
ما أبقى على الروحِ لثاماً حينَ أغْواهُ اللّثَامْ.
يصرخُ الشاعرُ في الوادي،
ومـا مـن فُرْجَـةٍ مـا بـينَ أوراقِ الثُمامْ*
كلّ شيءٍ أقربُ الآنَ إلى فصلِ الختاْم.!!

– 2 –

فلنسلّمْ باقترافِ الإثمِ حتّى يمكنَ السيرُ

على الجمرِ،
ونُبْقي حكمةَ النسيانِ للباقينَ،
ولنحملْ إلى الأنهارِ ذاكَ الإرثَ..
هذا ما جناهُ الشيخُ يا ماءَ النهاياتِ علينا..
فلتعمّدْ من تُجيز الريحُ فينا أيّها النهرُ،
ودعنا نقتفيهْ.
إنّ درباً ثانياً يبدأ من حيثُ انتهينا يومضُ الآنَ..
فدعنا ندركُ الركبَ ولو في آخرِ الأدراجِ..
حتّى لا تَضيعَ الروحُ بالروحِ الشبيهْ
وليكنْ من كانَ –يا سيّدنا الشيخُ– أميرُ الحيِّ..
تفّاحُ الخطايا حامضٌ والريحُ صفراءُ،
ورعشُ القلبِ أعلى من ذهولِ الأرضِ..
والمقتولُ جهراً باختلافِ الرأيِ أوصى قاتليهْ
أيّها الأزرقُ فينا..
أيّها المخنوقُ من يومِ عقدنا أوّلَ الرايةِ..
يا مَخْبوءُ، يا باطنُ.. ضقنا بالذي ضاقَ،

وما عادَ البكاءُ اليومَ فوقَ القبرِ يُجْدي
ميّتٌ يبكيهِ مَيْتٌ،
ثمّ يرمي أحدُ المَيْتَيْنِ في صاحبهِ السمَّ،
وبعضاً من كثيرٍ يدّعيهْ.
أنا في حلٍّ من الوعدِ، وروحي بين قيعانٍ وتيهْ
لا تحمّلني هوى ما لستُ أهوى،
أو تحمّلني هوىً لا أشتهيهْ.
هكذا أجثو على الأدراجِ والربُّ بعيدٌ..
أسأل الجدران عن ظلّي ومعنايَ،
وما كنت على رمل انتظاري أرتجيهْ.
أنا خيطٌ من رنينِ العاثرِ السكرانِ في باديةِ ا لظنِّ..
احتمالٌ بينَ موتينِ لموتٍ يُطلقُ الموجةَ في النهرِ،
ويرمي كلّ أثقالِ الحوارِ المرِّ فيهْ.

–3–

قالت الوردة للشاعر: نمْ يا أيّها القنديلُ هذا أوّلُ الريحِ،
وهذي غيمةٌ مرّتْ سدىً..
ذاكَ اندهاشٌ طارئٌ..
تلكَ التفاتاتُ المدى المذهولِ..

لابدّ لشيءٍ فيكَ أن يُطوى..
إذا مـا شـئتَ إشـراقَ النّـدى فـي الطينِ،
واستعذبتَ بعضَ الدفءِ في فيضِ السماحْ.
نمْ سيأتي القومَ من يودعُ فيهمْ سِرَّهُ،
والآنَ نمْ.. لا تُكْثِرِ التّطْوافَ فيهم
إنّهم ملحٌ،
وأرضُ التّيهِ ملحٌ،
وسـيأتيهم مـن الطّوفـان مـا يكفـي
لهذا الملح كي يذْوي،
وينهدَّ الجناحْ.
أصلهم ملحٌ،
وقيلَ الأصـلُ مـا أبقتـهُ من مـأربَ
في الأرضِ مياهُ السدّ..
مــن خَصْــبٍ كثيــرٍ غــارَ ألفــينِ
وعاماً..
في ثنيّات البِطاحْ.
كـان لابـدّ لـذلك الخصـبِ أن يعلـو إلـى السطحِ بسحرٍ،
واسمهُ (الذِكْرُ)،
ومـا لـم يـرقَ للسـطحِ تـوارى فـي
بطونِ الأرضِ..
حتّــى عــادَ للسـطحِ علــى هيئــةِ
زيتٍ..
-مثلما جاء ببابِ النفطِ- في تلك
الصِحاحْ.

هكذا صارَ لهذي الأرضِ بشرى،
ولهذا الرملِ أجراسٌ،
وسالت من خصور الأرضِ أنهارُ
سوادٍ،
نصفها للريحِ، ثلثٌ لأميرِ البرِّ..
ربعٌ لقضايا السوقِ..
خُمسٌ للبقايا الباقيهْ..!!
قالـت الـوردة للشـاعرِ: نـمْ.. دونـكَ سـرّ الخلقِ..
لملـمْ جثّـةَ المقتـولِ وادفـنْ قربـهُ
أنشودةَ الأعرابِ..
من مقتلِ عثمانَ إلى أسودِ أيلولَ
إلى صبرا وشاتيلا..
إلــى التهجيــرِ والتجويــعِ والــذبحِ
بدعوى بئرِ نفطٍ..
أو قطيعٍ من صنوفِ الماشيهْ
هكذا دون انتظارٍ مات وردُ الصبحِ،
والمنثورُ حزَّ الساقيهْ.

-4-

لا أرى -فيما أرى- ما يجعل العصفورَ في العتمةِ يغفو،
ثـمّ يتلـو مـن تـرانيمِ العبـورِ الآيـةَ
الأولى،
ويمضــي مـرّةً دونَ اشـتدادِ المـوجِ
في نهرِ أناهُ.

لا أرى ما يجعلُ الآفاقَ تزهو في أغانيهِ..
دعـوهُ الآنَ يبكـي ظلمـةَ القـاعِ،
ويستجلي هواهُ.
يا عصافيرَ الجنونِ المرِّ..
أبقـوا الشـاعرَ المكسـورَ يلهـو
بأغانيهِ العذارى..
إنّهُ الطفلُ الإلهُ
لم يحن بعدُ ارتفاعُ النهرِ..
هـذا فصلـهُ الـداكنُ.. هـذي وطـأةُ
العتمةِ..
ذاك الرملُ أسفارُ مداهُ
يـا لخيلٍ شـرّدتها الريحُ لـم تعثرْ علـى مـاءِ
الورودِ.
اشتدّ فيها اليأسُ بيداً بعدَ بيدٍ،
ثمَّ أرادها المتاهُ
يـا لقامـاتِ النخيـلِ ارتـاحَ فيهـا عاصـفُ
اليأسِ،
ونمّاها سداهُ
مـاهو الأكثـرُ مـن مـوتِ العصـافيرِ علـى
أعشاشها..
من رجمِ حلمٍ يانعٍ..
من دَفْق هذا الحزنِ..
من غمِّ أساهُ؟
فلْتقلْ متنا.. قل العصرُ انتهى،
والوقـتُ يستعصـي علـى مـن لا
يُجيدُ الخطوَ أن تمضي خطاهُ.
ولنقلْ: ريحٌ أتتنا أو غزاةٌ أو شعورٌ غامضٌ
أودى بنا،
وانقدَّ غيمُ الفجرِ..
أو ضاعت ذراهُ،
ولنقلْ ما يمكنُ القولُ أخيراً:
ميّتونَ احتفلوا بالموتِ..
غرقى أولموا شاطئهم للموجِ..
هـذا أوّلُ الغِـلِّ فـدعهم يـا إلـهَ
الخصبِ غرقى،
واكشفِ المحجوبَ في الشاعرِ..
حتّى يظهرَ المخبوءُ في سَرْدِ رؤاهُ.
هو في حِلٍّ من الوعدِ الذي ما جاءَهُ..
إلاّ وكان السمُّ يمضي في عُراهُ.
كـلّ شـيءٍ يسـتحقّ اليـومَ أن يُحكـى ولـو
بالرمزِ..
إن ماتَ المغنّي،
وروى السرَّ سواهُ.

-5-

هكـذا أبنـي علـى مـاء الـرؤى فـي حلكـةِ
الأشياءِ سقفاً..
دونـهُ أتلـو علـى المـاءِ مـن الـذكرِ
الذي أتلو..
عسى يشتدُّ عودي مرّةً،
والماءُ في مأربَ يعلو يا كميتُ.
ويغورُ الزيتُ في الأنفاقِ..

إنّ الأرضَ يكفيها من الآثامِ
زيتُ.
هكذا قالت ليَ الأنهارُ في ساعةِ وجدٍ..
حين لم يرقَ إلى المأمولِ ما كنتُ
اشتهيتُ.
هل ترى –فيما أرى– يا سيّدَ المشكاةِ أنَّ
الأمرَ سرٌّ دونهُ سرٌّ،
ودونَ السرُّ للأسرارِ بيتُ؟
كلّ أمرٍ أقربُ الآنَ إلى تكذيبهِ من قبلِ أن
أرمي،
وما كنتُ رميتُ.

لا أرى –فيما أرى– ما يجعلُ العصفورَ
حيّاً..
كلُّ شيءٍ داخلَ التابوتِ مَيْتُ..

* * *

■ إشارات:

****الدومة*** *: دومة الجندل.*

****صداء*** *: أعذب مياه العرب.*

****الرِّمْثُ*** *: نباتٌ ينمو في البوادي.*

****الثّمام*** *: شجر ضعيف ينمو في البوادي.*

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

رحيل امرأة اللوتس

شعر...عبد الجبار الجبوري

سورة الحجر

شعر: فاضل سفَّان

تبصّرْ... فما القومُ إلاَّ غزاةٌ
وإنْ قاسموك بكلّ ((السَوَرْ)).
وتعرف أنَّا فقدنا الحياءَ
وأنَّا كذاك نعيشُ الخَدَرْ.
وتعرفُ أنَّ الزمانَ عجيبٌ.
تَحكَّمَ فيه طغاةُ البشرْ.
فلا تأملنْ من غزاةٍ سلاماً
تكنْ من ضحايا ((جنون البقر)).

**

وحقِّكَ
لا يتركُ الموتُ للخائفينَ
سوى كومةٍ من قَدَرْ.
ينزُّ ثراها
من القهر والأسنِ المستباحِ
طعاماً
يصبُّ الشحوبَ على طاولاتِ ((الخَفَر)).

**

وما استعذبَ الحالمونَ
شراباً من اللَّغوِ عذبَ المذاقِ
سوى لعنةٍ من سَقَرْ.
تعرِّشُ فوق حصونِ الخيالِ،
وترقم للسافياتِ،
ملاذَ الخنوعِ وبالاً،
إذا أدبر الركبُ،
راحتْ تصبُّ
رماداً
بعثناه من سفر (عادٍ) هزيلاً،
وغبَّ امتحانٍ
تعتقَّ فينا طويلاً . طويلاً،
وأوغل في خطراتِ النفوسِ
يلفَّ على الكبرِ طوقاً من الخلفِ
والريحُ تدوي.
تكذّب فينا مقارعةَ البيدِ
عرضاً وطولاً.

وما عاد للفجرِ في ظلّماتِ الحياة أثرْ.
لبسنا كبعضِ اللصوصِ
على شِرعةِ الذئبِ والثعلبانِ
ثيابَ الحذرْ...!!
**
سنقبع في وهْدةِ الذُعرِ
نقتاتُ أوهامنا
ضلّةَ العمرِ،
نقفو زِحامَ الطريقِ نياماً
لعلَّ بقايا دمِ الراحلينَ
تجدّد أحلامنا للسفرْ..؟!
**
يمرُّ (ابن كلْثومَ)،
يحدو خصامَ القبائلِ،
يجترُّ مجداً تليداً،
يرودُ عناداً،
تعاظمَ حتى تخوم القمرْ....
يرجُّ دمَ الكبر حيناً
لنشرب حمحمة الخيلِ صفواً
ويشرب كلُّ البريةِ طيناً.
**
وما زارنا في ارتحالِ الركابِ
خيالٌ ((لعبلةَ))
إذْ جرَّدَ السيفَ عنترةُ الورْدُ،
يزأرُ في سكراتِ الرماحْ.
....
لينهلَ من ثغرها زاده المستطابْ،
ويشكو أساه الحصانُ العنيدُ،
بعبرتِهِ المشتهاةِ
رجاءَ التوحّدِ في دمعَتيْنِ
تماثلتا في النظرْ.....
**
أظنكَ خلّفتَ في الدربِ
بعضَ رغابِ المضلَّل(1)
عند احتدام الخطوب،
وقد نبّه القومَ
في عزمات السؤالْ.
هو ((اليوم خمرٌ)).
وبعد غدٍ للجِعالة أمرُ.
**
أحبُّ اختصار الزمان
إذا ما تراءتْ
ألوفُ الصَّوَرْ...
فما عادَ في الظنِّ
وهجٌ (لذي قارَ).
صار مطافاً لظلٍّ خلا.
وعاد انسكاب دمي في ربا القدس.
مهزلةَ المستحيلِ.
إذاً لم يهزّ الورى ما صَدَرْ...
**

كفاكَ تصفّقُ للهاربينَ،
وها أَنْتَ حِبْرٌ
يراقٌ على صفحةِ الذلّ،
يملي نزيفَ الدماءِ غراماً،
يسطّرُ قافلةً
من نجيع الطفولة
ما لقنَّتهم منابرنا الحبَّ
إلاَّ هراءً،
ولم يشهدوا شهقةً "لابن ودٍّ"(2).
تجندل في خندقِ المارقينْ.
توالتْ خطانا،
وظلُّ الحسينُ شهيداً،
على صهوةِ الحقِّ،
فوق الأغرّ،
يرتلّها آيةً في اللحونْ،
وغنَّى مرارتها (دنقل) الشعر(3).
آنَ ابتداءِ الحريقْ.
وقد قال: لا.
للسلام المزيّفِ
"لا.... لا تصالحْ"..
إذاً بانَ دمعُ التماسيح
عند احتضار الغريقْ
ولم يبق غيرُ جنونُ مُقتّى،
ومجزرةٍ من وباءٍ،
يهبُّ لظاها على كل ربْعٍ
ومسك الختام على قاذفات الشَّرَرْ....
**
سلامٌ على الزاحفينَ على دِبْرهمْ،
في سخابِ الردى،
من مضى أو حضرْ...
سلام عليهم
أوان نبايع للقادمين مع الريحِ
درب المجرَّةِ
ما خطَّهُ غيرُ نزفِ دمانا،
لنكتب صكَّ العبادةِ
يحمل وسمَ المذلَّةِ فينا،
بقيةَ عمرٍ تلاشى
كحمر الهنودِ،
يضيع هباءً
قُبَيَّلَ انبلاج النهارْ....
**
يجفُّ الفراتُ،
ودجلةُ ينأى،
كما النيلُ تخذلُهُ
شلَّةٌ من رقيقِ الخزرْ....
**
تمهّلْ.. هنا صرخةٌ
تسكنُ الريحْ،

تقلِّعُ للوحشِ أظفارهِ،
في عيون القدرْ،
رويدَكَ ما خالفتنا خُطانا
ولا هان في النفسِ شوقُ اليقينْ.
وبين سدوفِ الظلامِ
تقاطر للكبر طيفٌ
يشيلُ الرهانَ على ساعديهِ
شموخَ النخيلْ.
ويكتب ملحمةَ الثأرِ وجداً
تخطَّى حصونَ الطغاةِ،
وعاد بألف رسولٍ من الضوءِ،
في مقلتيهِ حسامٌ وورْدٌ،
يرفُّ على شفتيهِ خِطابٌ....
يلمُّ حُداء الأباء نشيداً،
يجدّدُ للقوم عزمَ الأمينِ،
وطهرَ البتولِ وجرحَ الحسينِ،
وصحوةَ كبرٍ وهبْهَ سيفٍ،
مع القادمين تجلَّى سناءً
هو الوَعْدُ طفلٌ الحجرْ.
وشيكاً... سيتلو بيانَ الظفرْ...

**

من الكرم يأتي،
مع الياسمين.
ومن نخلةٍ باعها الناكصونَ.
ومن خفقةٍ في فؤادِ الجنينِ.
ومن بوحِ طفلٍ ورجفةِ شيخٍ.
وصيحةِ ثكلى.
وهمسِ وليّ.
وزقوةِ طيرٍ
تردّد في سابحاتِ النهارْ...
ومن روضةٍ حالها اللصُّ ناراً،
ومن مسجدٍ يقرأ اللهَ خبزاً،
ومن كلَّ فجٍ عميقٍ.. عميقْ..
سيفتح للركبِ رغمَ المجازرِ
ألفَ طريقْ.

**

سيأتيك زحفاً قُبيلَ السحرْ.
يغني وفي مقلتيه خبرْ.
((إذا الطفل يوماً أراد الحياة)).
"فلابدَّ أنْ يستجيب الحجر".

**

▪ الهوامش:

(1) . ***المضلل:*** *لقب امرئ القيس.*

(2) . ***ابـن ودّ:*** *أحـد فرسـان قـريش فـي معركـة الخندق.*

(3) . ***دنقل الشعر:*** *هو الشاعر أمل دنقل.*

□□□

بانتظار وردها الحدائق

شعر: محمود حامد

مرَّتْ شواهِدُ مَنْ أُحِبُّ
أمام عيني.
قُلتُ: هل من غبطةٍ أشهى وأحلد!!؟
إنَّ نهرَ بنفسجٍ يمشي أمامي،
والدُّروب تكاد تصبحُ غابةً من قُبَّراتْ.
والصُّبحُ يُوشِكُ أن يُوزِعُهُ الصِّغارُ
على الجهات
والريحُ تُبطِئُ كُلَّما
مَرَّ الصغارُ إلى الحقولِ مُهرولينْ.
قبل انكسارِ الشمسِ نحو غروبها
كانت تُلَوِّحُ للأحبةِ،
والأحبَّةُ فاتنين يُلوِّحون، ومُتعبين.
يُلقون فوق العشبِ أجنحةَ الطفولةِ،
يضحكونَ، يُثرثرونَ...،
يُلملمونَ من السِّياجاتِ الفَراشَ،
ويغزلونَ من الأغاني
باقةً من ياسَمينْ
يصحون قبل الفجرْ،
تشتعلُ الأسِرَّةُ تحتهم فرحاً،
وتمتلئُ الوسائِدُ بالضجيجِ وبالأماني،
آهِ ما أحلى الصِّغارَ مُشَاغبين!!!

*

مرَّتْ شواهِدُ مَنْ أُحِبُّ
أمام عيني..
كان يكسرها أساها:
كيف يختطفُ الأيائِلَ من ذُرا أحلامِها
موتٌ يمرُّ على الحدائقِ
يصطفي أغلى بلابلها ويرحلُ!!؟،
كان موتاً لا يُرى بالعينِ
لكنَّا نُحِسُّ بهِ انكسارَ القهقاتِ من الأنينْ.

*

هي ذي أكفُّ الوَرْدِ
تحتضنُ الشَّواهِدَ،
والشَّواهِدُ كالرِّمَاحِ

تميلُ بالأعنَاقِ للأعلى صُعوداً
كنتُ أَقْرَأُ في الشَّواهِدِ
ما يُثيرُ...،
وكنتُ أسمعُها تُغني
تسحبُ الأقمارَ خلفَ أنينها،
وتلمُّ ما حصد الرَّصاصُ من النُّجومْ.
تُلقي بهم تحت الجناحِ،
وكالرماحِ تميلُ بالأعناقِ للأعلى صُعوداً،
ثم أحسَبُها تغيبُ بدمعها
بين الصَّبابةِ والحنينْ.
وكأنَّ ظني
أنَّ مَنْ قد مالَ للأعلى صُعوداً
رُبَّما انكسرتْ بهِ
للقاعِ عاصفةُ الهُمومْ.

*

يا عُشْبَ رُوحي
كُلُّ هذا الصُّبْحِ من حولي
وإني كُلَّما
رسمت خيوطُ الشَّمْسِ ضحكتَها على
شُبَّاكِ عمري مِلْتُ عنها قُلْتُ: آهٍ
ليس غيرُ دَمِ الحبيبِ هُنا يُضيءْ
فوق البلادِ...،
وليس غيرُ دَمِ الحبيبِ لنا يقينْ.
كان الذي يمشيَ أماميَ
ذلك الفرحُ الطفوليُّ البريءْ.

كم كان أَجْرَأُ في مُجابهَةِ الرَّصاصِ،
وكان أجرأُ في اقتحامِ الموتِ،
صوبَ خلاصةِ الآتي،
وأجرأ في اختراقِ المُستحيلِ،
وفي صياغةِ ذلك الموتِ الجميلِ،
مُشاغِباً قد كان جداً،
رائعاً جداً،
وأجرأَ من جريءْ.
لكنَّهُ...
قد جاء في الزَّمَنِ الرَّديءْ!!!
تبدو جميعُ التُّرَّهاتِ صغيرةً
في مُقلتيهِ،
ولا يُساومُ في هواهُ،
ولا يُسيءْ
هو ذا يُغادِرُنا...،
فيعتذرُ النَّهارُ ولا يجيءْ!!!

*

لا يعبأ الأطفالُ في زمنِ الطُّفولةِ بالرَّصاصِ،
ولا يخافونَ القذائفَ لا ولا
يضعون للموتِ اعتباراً،
إنَّ أجملَ ما يُثيرُ بهم:
عذوبةُ ذلك الشَّغَبِ المُحَبَّبِ،
والشَّقاوةُ ، والتَّراشُقُ بالحجارةِ،
والدَّفاترِ، والمساطِرِ،
والوُرودِ المُنتَقاةِ بحرفَةٍ

من شارعِ الوطنِ الحزينْ
والْجَرْيِ خَلفَ الريحِ،
والهرب المُبكرِ للحقوَلِ
وراءَ أسرابِ الفراشِ
على ظهورِ الأحصنهْ.
كان الصَّباحُ دماً،
وأرصفةُ الشَّوارعِ بالوُرُودِ تَعُجُّ،
والطُّرقاتُ جداً مُثْخَنَهْ.
بجراحها...
وعلى المفارق: ها هُنا وهناكَ
أكوامَ الحجارةِ، لا تزال مكَدَّسَهْ
للواجبِ اليوميِّ...
هاهي خطوة تبدو لعصفورٍ صغيرٍ،
ثم تتبعها خُطاً أخُرى،
وينهمرُ البنفسجُ من وجوهٍ مُحزنهْ.
والصُّبْحُ أنهضهُ الصغارُ
بغير موعدهِ الذي يأتي بهِ
فدم يمرُّ على الكنائس تستفيقُ،
على الهُبوب المُشتهى، ودمٌ صحا في المئذنه...!!
مَرَّ الصِّغارُ بنا وقد
تركوا الحقائِبَ والدَّمَ العربيَّ،
والصُّوَرَ الملوَّنَةَ الجميلةَ
عند باب المدرسه.
تركوا الطفولةَ و العُذّوبةَ،
والمرابيلَ المليئةَ بالمِدادِ،
وذكرياتٍ بالدماءِ مُغمَّسَه...
كانوا ملائكةَ الأسِرَّةِ في المساءِ،
وفي الصَّباحِ كأنهم جِنٌّ،
وأجمل شيطنه.
كانوا... وأروع ما نحبُّ من الصِّغارِ الولدنهْ.
أو بعض ما تركوا من الصُّوَرِ الجميلةِ
بالصَّفاءِ مُلوَّنهْ..
كانوا صبابةَ ما اشتهينا إنَّما
في الموتِ كانوا رائعينْ.

*

إني على أَرَقِ النوافذِ أشتهي
لو مَرَّ عُصفورُ السِّياجِ مُسَلِّما
لو أنَّ كفَّاً ما تُغادرُ موتَها وتجيءُ،
ترسمُ لي أصابعُها على
شُبَّاكِ عمري سوسنه.
لو أنَّ تلك المُ◌ّلةَ السَّمراءَ
تأخذني فأنسى،
في ربيعِ المُقلتينِ الأزمنه.
لكنَّ دَرْبَ الحُلْمِ صعبٌ،
حين تغرقُ خطوةٌ أولى
بنهرِ من دما
لا أرضَ تعبرُ فوقها في الحُلْمِ
صوب المُشتهى في البالِ
يدرأ حُزنَها عنها،
ولا يوماً تُظلِّلُها سما...

والريحُ تصرخُ:
ما رميتِ على المرارةِ إذْ رميتَ،
وإنَّما طفلٌ رمى
يا أيُّها المنفيُّ خلف سياجُ حُزنِكَ،
أيُّها المنسيُّ في ظلِّ الهوامِشِ،
إنَّ أصغر نبضةٍ في الأرضِ
تبحثُ عن حمى!!!

*

جداً أُحاولُ ها هُنا
أن أستفزَّ الأسئله
إنَّ البنادقَ ألجموها بالبُكاءِ،
وألجموا صمتَ الخنادقِ بالبُكاءِ،
وليس فوق السَّاح إلاَّ
وردةٌ وقفتْ تُقاوِمُ في الجحيمِ وسُنبلهِ..!!
فإلى متى ستظلُّ تلك المهزله!!؟
نحنُ الذين على الهوامشِ
لا نُغادِرها،
ونرسمُ كُلَّ ما شئنا على
أرق الوسائِدِ،
لا نُغادرُ موتَنا والأمنياتْ
ونظلُّ نطمحُ أن يُعيدَ لنا الحياةْ
ذاك الذي ينشقُّ عنه الصُّبْحُ
فينا زلزله...
تمشي فتخلعنا من الأعماقِ،
تبزغُ في الوُجوهِ المُقبله...

*

سنظلُّ نرسمُ حُلمَنا
في ذلك الوردِ الذي يأتي،
ونرسمُ في النَّوافِذِ ما اشتهينا:
إنَّ أجملَ ما يمرُّ على النَّوافِذِ قُبلةٌ
ترمي بها عُصفورةٌ لحبيبِها،
أو خُصلةٌ...
من ذلك الشَّعر المُسافرِ في النَّسيمِ.
يمشي... فتحملهُ النَّوارسُ للبحارِ،
وعند أوَّلِ ضفةٍ تُلقي بهِ
نهراً من الياقوتِ، أو
نهراً من اللَّبْلابِ أو
بيَّارةً من بُرتقالَ.
تمشي وتسحبُ خلفها
ذاك الصَّدى المُشتاقَ،
يصرخُ بي تعال،
إنَّ الذي يعتادُ أن يُلقي
خطاهُ إلى المنافي كالذي
يعتادُ أن يُلقي خُطاهُ إلى الجحيمِ

*

أرأيتُ كيف يشي بكَ الصَّفصافُ للأنهارِ،
كيف يشي تُرابُ الأرضِ للأشجارِ عنكَ،
يقولُ: إنَّكَ لم تغصْ
في لحمِ أرضكَ مثلما
كانت تغوصُ بأرضها تلكَ الجُذورْ.

حتَّى إذا
هَبَّتْ عليكَ الرِّيحُ عاصفةً هويتَ،
وكنتَ أَوَّلَ مَنْ
تبعثرهُ المنافي في الشَّتاتِ،
وأوَّلَ الشُّهداءِ في عصرِ الطغاةِ،
يموت خارجَ ذلك الوطنِ
المُسَيَّجِ بالأُباةِ،
وخارجَ الحُلُمِ المصير....
*
كم كنتُ أقرأُ عنكَ
في صحفِ الصَّباحِ،
أحسنُّ أنَّكَ مُمعنٌ في الحُزْنِ،
أنَّكَ مُمعنٌ في الإنكسارِ،
وأنَّ وجهَكَ لا يصحُّ
بأن يكون على الغلافْ....
أنت الذي
يوماً جعلتَ الأرضَ تنهضُ تحت نعلكَ،
عندما كانَ الصَّنوبرُ
يحتمي فيكَ انبهاراً
باسمكَ العربيِّ...،
والأشجارُ ترفعُ رأسَها فوق الضِّفافْ.
كانت تُجابهُ باسمَ الدُّنْيا وتمشي
خلفَ نعلكَ... لا تخافْ.
لكنَّها...
حين انكسرتَ على سياجِ الرَّوحِ
ألقت ظلَّها خجلاً وراءَ العُشْبِ،
وانكسر الهُتافْ.
*
كان الجبينُ... أقولُ: كنتَ،
وكان خطوكَ صاعداً كالرُّمْحَ للأعلى،
وكان الصُّبْحُ يسكنُ في الجبينَ
والجرحُ ينثرُ حولَ وجهكَ هالةً من كبرياءْ.
لكنَّ شيئاً ما تبدَّلَ:
لم يَعُدْ في صوتِكِ العربيِّ ما يُغري ولا
يرقي بُكاءٌ للغناءْ.
كان المدى يبكي إذا
غنيتَ للوطنِ السَّليبِ،
تقولُ عنكَ الرِّيحُ:
هذا النَّايُ أجملُ عندليبِ،
كان صوتُكَ يستحيلُ إلى صلاةٍ
باسمِها تقفُ الخلائِقُ
عند عَرْشِ اللهِ ذاهلةً حبيبي
في صفاء.
*
إنَّ الشبابيك التي
مارستَ فيها كُلُّ ألوان العذابْ
تدري بأنكَ يومَ مارستَ انتحارَكَ فوقها
كانت تصلي كي يعودَ لكَ الصغار

كانت تصلي كي تعود لوضعكَ العربيِّ،
تخرج من لباسِ العتمةِ المسحوقِ،
تركت ذلك البرقَ الذي يمشي بما

تُملي عليهِ خُطاكَ أنْ
لا ليلَ يفصلُ لحظةً بين النَّهارِ أو النَّهارْ.
لكنَّ شيئاً ما تبدَّلَ... رُبَّما.
هو ماتُمارسهُ الأصابعُ:
وحين تُملي ما تُريدُ،
وحين يُملي ما يُراد.
ولعلَّ زفرةَ جمرةٍ تحت الرَّمادِ
تُثيرُ ... لكنْ
لا يحركُ زفرةً في رملةٍ
في الكونِ نهرٌ من رماد...!!!

*

هي ذي حقائبُ مَنْ نحبُّ
أمام باب المدرسه.
والوردُ يمشي بالحدائقِ في الشَّوارعِ...
يشتكي أنَّ الصغارَ تأخروا جداً،
وأنَّ الوقتَ حانَ
لكي يعودَ الغائبون.
والوقت حان لكي يعود الزِّيزفونْ
لكن بعضاً من همومِ الدَّرْبِ
يعترضُ الأحبَّةَ، والأحبَّةُ غائبونْ.
والأفق يبدو شاحباً جداً،
ونهرُ الضوءِ يغرق في همومِ أساهُ،
هل من كُوَّةٍ للضوءِ تنفذُ
من لهاثِ الغيمِ خلفَ قطيعةِ المبثوثِ

في بحرِ الغيومِ!!؟؟؟

*

هي ذي حقائبُ مَنْ نحبُّ
أمام باب المدرسه.
ودم الذين نحبهم
مازال ينتظرُ الأحبَّةَ عند باب المدرسه.
يمشي على الجدرانِ ورداً،
يستحيلُ على القبابِ خُطاً
تمرُّ إلى السَّماءِ مُقدسه.
كقداسةِ الوطنِ الذي
ما زال ينتظرُ الصغارَ مع الحقائبِ
حين تنهمرُ الشموسُ على
شبابيكِ البلادِ...،
وينهضُ الصُّبْحُ النديُّ
من الوجوهِ المُشمسه!!!

*

هي ذي عصافيرُ الصَّباحِ تمرُّ
تسألني عن الأحبابِ،
تترك في رفيفِ الأجنحةِ
بعضاً من الشوقِ المؤرقِ والرسائلِ،
بعضَ ما يبدو بُكاءً

في المناديلِ الحزينةِ،
بعضَ ما يبدو أكفّاً كُلَّما
رسم الصغارُ لها السَّلامَ بقُبلةٍ
رسمت لهم وطناً/ دماً
يمشي إليهم عاشقاً حتَّى الجُذورِ كأنَّما
شفتاهُ من لوزِ الجليلِ،
ونبضهُ المذبوحُ من ليمونِ يافا،
والحرائقُ في يديهِ،
وليس تشغلهُ الحرائقُ
أن يمرَّ على الأحبَّةِ بالسَّلامِ،
وأن تشقَّ الريحَ أيدٍ
بالعناقِ مُلَوِّحة

*

هي ذي شواهدُ من نُحبُّ تجيءُ
تسحبُ خلفها نهرَ البلابلِ،
والحدائقُ بانتظار الورد يأتي
كي يُعيدّ لصدرها نبضَ الحياةِ،
وبانتظار الفاتنين من الصغارِ
يُحوِّلونَ الحزنَ نهراً من فرح.
والموتَ نهراً من فرح.
يمشون في ظلِّ العروبةِ وهي تنهضُ
زفرةً من كبرياءِ صاغها
أرقُ الطفولةِ آنَ كان يلمُّ شملَ النيلِ
في مزقِ الخرائطِ بالفُراتِ
وآنَ كان يمرُّ بالجولانِ يُلقي عندهُ
ذاك الجناحَ ا لمُستهامَ،
وبالجنوبِ يمرُّ يُلقي عندهُ
ذاك الجناحَ المُستهامَ،
ويكملُ المشوارَ،
يتخذ الغمامَ مطيَّةً
تمشي بهِ...
من عسقلانَ إلى رفح.

*

هي ذي شواهدُ مَنْ نُحبُّ تجيءُ
قوساً من قزح.
ألقى على أرق السَّلاسلِ
ذلك الومضِ الشَّفيفَ
فكان درباً راح يخترقُ الصِّراطَ
إلى السَّماءِ،
وكان باباً تعبرُ الأسماءُ منهُ
إلى الضياءِ،
وكان جرحاً أشعلتهُ الريحُ
في وجهِ العواصفِ،
ثم مرَّ بهِ الصغارُ الفاتنينَ،
فأيقظتهُ خُطا البنفسجِ فانسفحْ.

*

أرأيتِ أجملَ من صباحِ الوَردِ
ينهضُ في الشَّواهِدِ،
ثم تخطفهُ الحدائقُ،
ثم يُوشكُ أن يصيرَ سياجَها

ذاك الذي يلتفُّ حول الخَصْرِ أجملَ،
ثم يُصبحُ للبنفسجِ سُلَّماً
صوب الذُّرا...،
ولكل خطوةٍ بُلبلٍ معراجَها.
ويُثيرُ جداً ما يقوم بهِ الصغارُ
فهاهمو بين الشَّواهدِ والحدائقِ
يرسمون لنا الطريقَ،
أقـولُ: كـانوا ذلـك الفـيضَ المُثيـرَ مـن العواصفِ
قبلنا مَرَّوا وكنا
في الرياحِ عجاجَها
وعلى المداخلِ نلتقي
نُلقي بأثقال المنافي خلفنا،
ونمدُّ صوبَ الفاتنين الخطوة الأولى،
وهم يتقدمون بنا الخنادقَ خطوتين
حيث المسافةُ: وردةٌ/ وطنٌ/ دمٌ
كنا اشتهينا أن تلمَّ الشَّمْلْ
في مزقِ الخرائطِ،
ثم تُدنينا مسافةً وردتينْ...

❑❑❑

إيمان تنهد فجأة

شعر: هاجم العيازرة

تعبتْ يدايَ، وسافرتْ عينايَ خلفَ
أصابعي البلهاءِ تحصدُ ما تراهُ وما
أراهْ–
ثلجٌ بذاكرةِ السّنينِ يداهمُ الأسرارَ
يرمحُ قربَ شاخصةِ تنوءُ على
الرصيفْ–
مهلاً حملتُ مواجعي وفتحتُ نافذتي
لتعبرَ غيمةٌ تركتْ رماداً
لملمتهُ مِنْ فصولِ الأمسِ تبكي،
مِنْ عنوستها بحملٍ
ترنو إلى الأفقِ المدمّى
في مداهْ–
واستوطنتْ صدري على شجرٍ
لذاكرتي وأوردتي وشاطئِ غربتي.
ميناؤُها حزنُ الليالي القادماتِ على
اللهَبْ–
أمواجُها صخبُ الحروفِ وكلِّ أنواعِ
الغضبْ.
إيمانُ تكبرُ فجأةً شبحاً يحوّم حاملاً
حلماً وليموناً
وماءْ.
إيمانُ تنهدُ فجأةً كالسّيفِ أو حجرٍ لهُ
معنىً حضاريٌّ
شفيفْ.
إيمانُ تفطمُ نفسها نوراً وتبحثُ عَنْ
زجاجةِ عطرها الغالي
وتبحثُ عَنْ ثيابٍ كانتِ الخنساءُ
تلبْسها وتغسلُها على حجرِ
الغديرْ.
إيمانُ أكبرُ مِنْ أنوثِتها البريئةِ
وهْي أكبرُ مِنْ طفولتها
عندما اتكأتْ على جسدٍ يرفرفُ ثمّ
نامتْ والحليبُ على شفاهِ
البرعمِ الوردي يرسمُ رفضها الفطريَّ،

للإرهاب
والقتلِ المبرمجِ
والدماءْ.
وتريدُ حضناً دافئاً
تغفو على نبضاتهِ حتى يراودها
الفطامْ.
ومحمدٌ في الملعبِ العُلْوي منتظرٌ
ومعتصمٌ بعزمٍ لا يساومُ طلْقةً
ساطتهُ غدراً مِنْ يدٍ
دحتِ الجريمةَ مثلما كانتْ وتعبثُ
بالهواءْ.
هذا حليبكِ يا صبيةُ قدْ تحولَ للنبيذِ
بعضِ داليةٍ تعرّشُ فوقَ ناصيةِ
الجدارْ.
إيمانُ قنبلةٌ على خصرِ انتفاضتها
تثورُ متى
تشاءْ.
إيمانُ مائدةٌ مِنَ الحبقِ الطري
لحفلِ ميلادٍ
جديدْ.
كانتْ تنامُ على سريرٍ لا تهزّهُ
أمُّها أبداً فحشرجةُ القذائفِ
وحدها كانت تهزّ سريرها
الورديَّ في الداجي وفي وجهِ
النهارْ-

نسيتْ ترانيم الأغاني بعدَ أنْ عزفَ
الرصاصُ
نشيدهُ وعلى أزيزِ رصاصةٍ بدأتْ
تنامْ.
إيمانُ ملحمةٌ معلقةٌ على الأقصى
وأجراسِ الكنائسِ راحَ
ينسجها الملاكُ قصيدةً وموشحاتٍ للحياة
إيمانُ تختصرُ المسافةَ وهي تبحثُ
عَنْ حروفٍ فيها خارطةُ
الوطنْ.
وتخيفُ وهي صغيرةٌ جداً قراصنةَ
الزمنْ.
تركتْ حليباً لليتيمِ وسافرتْ للبرزخِ
القدسيّ حاملةً بياناً
للعربْ
إيمانُ مدرسةُ النشيدِ توزعُ الألحانَ
والأحزانَ –ترغلةً– وتصرخُ في
سكونِ الصّمتِ رعداً أو شُبوباً مِنْ
لهبْ.
تركتْ لنا بالأمسِ دميتَها وحلوى
العيدِ وارتدتِ المنيةَ وهي تضحكُ
بعدَ أنْ كتبتْ على بوابةِ التاريخِ:
"عائدةٌ أنا.."
سأكونُ كابوساً يجيءُ على مدارِ العمرِ
"عائدةٌ أنا..."
سأكونُ غاباتٍ تصدُّ الريحَ والإرهابَ

عَنْ زيتونةٍ فوقَ الجليلِ ونخلةٍ فوقَ
النقبْ.
سأجيءُ مِنْ كلّ الجهاتِ هويةً وقصيدةً
للأرضِ تكتبُ ذاتها بالضوءِ فوقَ نوافذي
أو فوقَ أصواتِ المآذنِ والنواقيسِ التي
صُلِبَتْ على لهبِ المواجعِ
والخطرْ.
سأجيءُ ذاكرةً تعيدُ صياغةَ الماضي أو
الفجرِ الذي حلمتْ بهِ خرّوبةُ السّفحِ
الذبيحِ مِنَ الشمالِ إلى الجنوبْ.
مِنْ مشرقِ الدنيا إلى الرملِ الموشحِ
بالذهبْ.
أدمنتُ حبكِ قبلَ أنْ يلجَ النضوجُ إلى
الجسد.
لا وقتَ لي. سأدقُ أبوابَ المدائنِ
والضمائرِ كي تزيحَ سباتها.
والفجرُ يصحو والنوارسُ تعلنُ
البشرى لهرولةِ القراصنةِ
الطغاةِ المطنبينَ على
الزبدْ-
لا وقتَ لي فدمي الشهيدُ سفارةٌ
والنورُ يدلجُ في الفصولِ المرملاتِ
على ضجيجِ الدهرِ
يبحُ عَنْ ظلالِ الكرمِ أو غيثٍ
يروّي التينَ أو جفَنَ
العنبْ.
أو يسكبُ المطرَ الأخيرَ وغيمُ
رحلتهِ الأخيرةِ للخلودِ مهاجرٌ معها
يدغدغُ صدرَ رابيةٍ،
تهشُّ دموعها بيدٍ وبالأخرى
تلملمُ موتها العاري الموزعَ فوقَ
أنيابِ الفجيعةِ والمخالبِ
والنوبْ.
قمصانها نتَفٌ مِنَ الأشجارِ نهنهها
الخريفُ على حصانٍ زمهريري الصهيلِ
مبكراً ينوي
الحصادْ.
بابُ القيامةِ مِنْ هنا والطّفلةُ السمراءُ
تدخلهُ عروساً للشهادةِ فوقَ مُهْرٍ
قدْ تخضّبَ في دماءِ القادسيةْ.
حملتْ هداياها إلى الأطفالِ كعكاً
لوّحتْهُ على الأثافي وزعتْهُ معَ
الدعاءِ على التراتيلِ الشفيفةِ،
في الخلودِ لكلِّ أسرابِ الطّيورِ
لكلِّ عشاقٍ بكوا أطلالَ
قريتهمْ
وماتوا
يا
عربْ..!!

❑❑❑

-الهروب إلى الوطن-

شعر: محمد موصللي

فـي البيـد متسـعٌ لكـل التـائهين عـن الشمالْ..!!
والليل يطوي العاشقين فما تراءى الصبحُ،،
تفصلكَ المسافة عن عيونٍ حركت فيك ارتعاشاً،،
حين أتعبك السهادْ..؟!
ألقيتَ في قدحٍ نفايات الكرى..؟!
وحملـتَ أسـفاراً كأنـك تقطـع الأمصـار وحدكَ،،
أيها الساري على درب المحالْ..!!
تمشي ويأخذك الحنين إلى شواطئ أنهكتها الريحُ،،
مالك لا تفتش غير أضرحة السكارى؟
لم تجدْ إلا دليلاً واحداً..،،
كل السكارى يرقدون بلا كفنْ..!!
مازلت تبحث في رمال الوجد عن شيءٍ،،
يقال له الوطنْ..!!
هذي دماؤك فوق كثبان الرمالِ،،
تورّمتْ عيناك.. هل تدري؟
وتبقى حاملاً أيقونةً نقشت عليها،
كل أسرار السنينْ.!!
لا شيء تملكه سوى وهمٍ تطارده،،
وتحلمُ أن ترى في التيه ذاتكَ،،
لا تعاندْ.. قد وصلت إلى سواحلَ،،
كل ما فيها جنونْ..؟!
حين استفاق اللوز في فجرٍ ربيعيٍ
تلطّخ بالدماءْ..،،
كانت سنونونةٌ تطير بلا جناحْ..؟؟
وعلى امتداد الكون يرحل وجهكِ،،
المزروعُ في وجهي..،،
كأنك تخرجين من الضلوع كخنجرٍ،،
أتركتِ جرحاً..،،
لا عليكِ من الجراحْ..!!
يـا مودعـاً فـي الرمـل وجهك لـم تجـد إلا الظلامْ..!!
تمـتصُ أمـواه السـراب وتقطـن الصـحراء

وحدكَ،،
دائماً تجري بلا قدمين في وهج الهجيرْ..!!
هذي فلسطين الجريحة لم تزل في القفر تنهشها ذئاب الغربِ
موحشةٌ ليالي البرد في وطنٍ
ينام بلا غطاءْ..!!
الكلُّ يرفع كأسه نخب المحبة فاشربوا خمر التصافي،،
والعنوا سمّاً تسرّب في الخفاءْ..!!
الموت يقتحم الأزقةَ،،
تولد الأطياف من صمت القبورْ..!!
يتأرجح الزمن الحزين على تخومٍ،،
أتعبتها الريح.. كم كانت ويحضنها السحابْ،
يلفّها عبق الزهورْ..؟؟
نام النهارْ..!
وتناثرت تلك الكواكب في اتساع الأفْقِ،،..
وانتشرت بساحات المدينةِ،،
كل أسراب الكلابْ..!!
لا شيء في الوطن السليب سوى ظلام القهرِ،،
يخرج صوتُكِ المجروحُ،،
من صمت المرايا،،!!
يرتاح في عينيك دمعٌ أسودٌ،،
ويرفّ وجهكِ من بقايا القتل،..،
في كل الزوايا..!!

ألدمع يولد في عيونٍ،
تشتهي خبزاً وأحلاماً جميلهْ..؟؟
والحزن يولد في صدورٍ قد تمادى الفقر فيها،،
لا تنادي أيها الساقي،،
فهذي الخمر في كل الدنان دماء قهرٍ،
وَيحْكمْ.. لا تلمسوا وجه القتيلهْ..!!
هل كان يؤلمك السهاد وأنت قابعةً كفهدٍ،
خلف قضبان الحديدْ..؟؟
في السجن دوماً يحفظ الجلاد أرقام الضحايا
لونَ أعينهم ولونَ وجوههمْ،،
في السجن دوماً يسمع الجلاّد آهاتِ السبايا...؟؟
لا الضَّيف غيَّرني ولا شمس البوادي..؟؟
ما زال في صدري اتساع للكلام فهدهديني،
تائهٌ كالموج من بحرٍ إلى بحرٍ،،
وتكسرني الصخورْ..؟؟
وأنا على كل المفارقِ،
كالغريب ألمُّ أحزاني،
يؤرجحني الفراغُ،،
وأشتهي تقبيلَ أرضك يا بلادي.
من ذا يُعيد إليَّ ذاكرتي ووجه حبيبتي،
من ذا يعيد إليّ عنواني..؟!
فهذا الطحلب النامي على الجدران يحجبني،

وهذا الطحلب الممتد في وطني يحاصرني،
ويكشف عورة التاريخ حين القهر يفعل ما يشاءْ..؟؟
كل الغزاة يهاجمون مدينتي..!!
لا وقت عندي للبكاءْ..؟؟
خبّأتُ في كل الرياح عواطفي،،
وتركت وجهكِ في دروب الصمت مرتعشاً،
فهذا الجوع في صدري يمزّقني،
وصوتُك دافئٌ يمتد نحوي،،
مثل ليلٍ استوائيٍ حزينْ..؟؟
لا تنبشي في الرمل عني
إنني منذ الولادة غارقٌ فيهِ،
ويؤلمني ضياعكِ،،
حين لا تدرين ماذا تفعلينْ..؟؟
ما عدتُ أذكر.. هل أنا المقتول أم صوتي،..؟
يلاحقني زمانٌ عشّشتْ فيه الخطايا...!!
وتزاحمتْ فيه جموع التافهينْ..!!
أعطيكَ من وجعي حياةً،
أيها المسحوق ظلماً،
أيها الآتي من المجهولِ،،
تحملُ في حنايا القلب خوفاً،
ترتوي من دمعةٍ حمراءَ،
حرَّكها الأنينْ...
ينداح وجهكِ كالشظايا في ظلام الليل،
يلثم من حدود البردِ،،
يقتل صمتنا ويمر طيفك كارتعاش الضوء في غبش المساءِ،
يلفُّهُ نَزْفُ الجنون إلى الجنونْ..؟؟
وأنا أواجه حَبكِ الآتي كعاصفةٍ،،
ألمُّكِ من صدورٍ مزَّقتها غربة الأوطان أيام النزوحْ..؟؟
وحملت آلامي بعيداً عن رماد الحلمِ
يجرفني حنينُ الشوقِ،،
يا وطناً تلوّث بانفعال الكاذبينْ..!!
يصطفُّ جيلٌ برعمتْ فيه دماء الثأرِ،،
في كل العيون تسمَّر الجسد الجريحْ..؟؟
إني سمعتكِ من خلال الريح أغنيةً،،
يُبعثركِ السحابْ على السحابِ،،
تضمّك الأغصانُ،
تحبلُ منك أطفالاً يتامىْ..؟؟
هم يملؤون الأفق شمساً واحتراماً..!
يتساقطون على الدروب سنابلاً،
أرأيتِ سنبلةً بها دمعٌ تسامى؟
يا أيها الوطن المسافر في عيون الشمس وهجاً
أعطني دفئاً فقد حلّ الصقيعْ..!!
ترتاح في صدري نبيّاً،
كم توسدتُ الرصيف؟ وأنت في العينين تبقى،
تارةً تغفو وأخرى لا تفيقْ..!!
هذا الدم المسفوح في جسدي ثراكَ،،

أحسُّ يا وطني بأنك لم تزل في القلبِ
تولد من جديدْ..!؟
تجتاح صدري كله،
تنمو رياحيناً وليموناً وزيتوناً،،
وتقطن في الوريدْ....!!

❑❑❑

كلمات
على هامش موائد الانتفاضة

شعر: محمود نون

-1-

أتيــتَ مــن شــمائل الأشــراف والأُبــاةْ.
مـا فـوجئ القلـبُ، ولا الثـرى، ولا الحصـاةْ.
موائــدُ الوقــت مــن الصــدور زادُهــا.
ومـــن حواضـــر العقـــول والحُفـــاةْ؛
كؤوسُـــها محـــاجرُ الخيـــول والربيـــعْ،
وخمرُها نجيعْ؛
حُماتُها العُصاةْ،
والنارُ والعُراةْ،
وقامةُ الكُماةْ.

فــلا تؤاخــذِ البيــوتَ يــا ولــدْ
فأنـــتَ أدرى بالحضـــور والبلـــدْ

-2-

ولا تؤاخذِ النخيلَ في الرمالْ
ولا الصهيلَ في الجبالْ؛
ولا تسامحِ الوعيدْ،
ولا العيونَ في الجليدْ.
فنورُكَ الذي تسوَّرَ العقولَ، وامتَلَكْ.
يقولُ: إنكَ المَلَكْ،
وإنّ وجهنا الغمامْ،
وكفَّكَ المدارُ والفَلَكْ!

بروقُ عصفِكَ تحاصرُ الرمدْ
فهاتِ بعضَها لنمسحَ الكَمَدْ

ولا تؤاخـــــذِ البيـــــوتَ يـــــا ولـــــدْ
فأنـــــتَ أدرى بالحضـــــورِ والبلـــــدْ!

-3-

خُطاكَ

دورةُ التراب في الحجَرْ
تدورُ في بيوتنا
كأنها المحيطُ في المطرْ.
مسافةُ الحياة فيها،

طلّةُ الربيع والقمرْ.
صدى السنينَ وقْعُها،
ورفَّةُ الطيور في السفَرْ.
تموجُ خلفها مواسمُ الرَّحى.
وتملأُ المدى
سنابكُ الخيولِ والشجرْ.
تُصَيِّرُ الحصاةَ ربوةَ الضحى
والكفَّ قامةَ التراب والقَدَرْ.
تُعمِّدُ الغُدوَّ بالصدور والسنا،
وتهمزُ الوجودَ
لحظةَ الهزيم والشررْ!

تمـــــدُّ دفقـــــةَ الوريـــــد للجســـــدْ
فخُـــــذْ إليـــــكَ بالوليـــــد والتلـــــدْ

ولا تؤاخـــذِ البيـــوتَ يـــا ولـــدْ
فأنـــتَ أدرى بالحضـــور والبلَـــدْ!

-4-

تماهتِ الأمورُ يا ولدْ.
وغابتِ الحدودُ بيننا؛
قميصُنا: قميصُك الصمَدْ.
يقُدُّهُ الحصارُ، والجدارُ، والبَدَدْ!
أصابعُ الصكوك تمسكُ بهِ،
(وحاتمُ النديُّ زادُهُ اليدان والجَلَدْ).
فأيُّنا غمامةُ الضحى؟؟!
وأيُّنا رحابةُ المحيط والمَدَدْ؟؟!
(تماهت الأمورُ يا ولدْ!)
يـــداكَ تطعـــمُ الثـــرى وَمَـــن وَرَدْ
فَقَـــوِّمِ الـــورى، وحـــاذرِ الرصـــدْ

ولا تؤاخـــــذِ البيـــــوتَ يـــــا ولـــــدْ
فأنـــــتَ أدرى بالحضـــــورِ والبلـــــدْ!

-5-

عروقُنا
قَبَيلَ سرحةِ الجذورِ في الترابْ
وقَوْمَةِ الحياةِ
وانفتاقِ رغوةِ الزبَدْ
تمدَّدَتْ، مِن وجدَها،
وأبصرْت
على اليباب، ديمةَ البديع والرغدْ!
وحبرُنا المُعَدُّ في الضبابْ
لم يلمحِ الضياءَ،
لا،
ولا الربيعَ في ضلوعَ مَن وَفَدْ.
ولم يراقبِ اْمّحاءَ خطوةِ السرابْ،
ولا انشـــطارَ وحـــدَةِ القِبـــابِ
والحرابْ،
ولم يرامقِ الخطابْ.
ولا نوافذَ النهارْ،
ليَعبُرَ الجدارْ!

يئنُّ في الشعارْ،
يئنُّ،
(والأنينُ أعمقُ من العصور في الجدارْ)
يُصَعَّدُ الصديدُ منهُ،
(والرمادُ كفُّهُ الحنينُ والغبارْ)
لا العابدُ الشفيفُ
عنهُ،
يبعدُ المدى،
ولا المدى الكفيفُ
فيهِ
يطلقُ الربيعَ والقطارْ!
يئنُّ،
(والأنينُ شرفةُ الجراح في الحياةْ.
ولمعةُ الحضور في الفلاةْ.
يمتصُّهُ الحصارْ،
وخوذَةُ الستارْ،
وحاضرٌ بلا كَفَنْ،
يغالبِ العَفَنْ!)
فَما لَهُ يصابُ بالوَهَنْ؟
يحيضُ في الربيعْ
وينشرُ الحروفَ خارجَ الزمنْ؟!!
يــداك تفـتحُ الكـوى علــى الرشَـدْ
فَوسِّـــعِ الكـــوى، وَرَوِّضِ العُقَـــدْ

ولا تؤاخــــذِ البيــــوتَ يــــا ولــــدْ
فأنـــــتَ أدرى بالحضــــور والبلـــــدْ!

-6-

نعوذُ بالمقلاعِ من هذا النَّكَدْ.
وبالحصى من حَذْفِ أصفار العَدَدْ؛
ما من غمامةٍ تُظَلِّلُ الثرى
تقومُ بيننا،
ومـا مـن صـيحةٍ تـروّضُ الأصـنامَ والـذي عبدْ.
إلاَّ حُداؤكَ!
(وغيمةُ الزمانِ
طلّةُ الذُّرا،
مسافةُ الملاكِ،
"لا"
تتفُّ في جبينِ مَن سَجَدْ
تزلزلُ الوعودَ والذي وَعَدْ)
مــن قامــة الزمــان أنـتَ يـا ولـدْ
فـأمطرْ عميقـاً فــي معاقـلِ البلـدْ

ولا تؤاخــــذِ البيــــوتَ يــــا سَــــنَدْ
فأنــــــتَ أدرى بالحضـــــــورِ والأَوَدْ!

□□□

سؤال...!!!

شعر: دولة العباس

وتسألُني.. وتسألُ عن شعوري
وكلُّ حرائقي..، بين السطور
وتسألُني كأنكَ لستَ تدري
بما أقتاتُ من نار الشعورِ
***
بحقّكَ كيف تسألُني وتنسى
أنينَ الآه في قدري المريرِ؟
تنامُ وتملأُ الأشباحُ ليلى
فكيف تنامُ مرتاحَ الضميرِ.؟
***
أُسائِلُ كلَّ طالعةٍ .. ونجمٍ
عن القدر المخبأ عن مصيري
وأسبحُ في نسائمكَ النِدايا
فكيف أخافُ لافحةَ الهجيرِ؟!..
وتسبقُني إليكَ إذا التقينا
مع الأحلام زوبعةُ العبيرِ...
***
أميرَ هواي... هل في الكون قلبٌ
كقلبي.. ضاعَ من عبقِ البخور.

وهل في الكون قلبٌ مثلُ قلبي
يخافُ عليكَ من همْسِ الشعورِ؟
***
أَتسمعُ ماتئنُّ به ضلوعي.؟
أتفهم ما تُغمغمه زهوري..؟
ويحملُني الحنينُ إليكَ إمَّا
سهرتُ..، وإن لجأتُ إلى سريري.
***
إلى لقياكِ يحملني اشتياقي
خيالاً، فوق أجنحةِ الأثيرِ.
ويومٌ لا أراكَ يمرُّ عاماً..
كعام الجدْبِ في ليلِ الفقيرِ..!!
غداً .. إن سالمتكَ يدُ الليالي
وأزهرَ حُبّنا... بيدِ العصورِ.
سيحملُنا المساءُ رفيفَ حُلْمٍ
وينشرُنا الصباحُ شُعاعَ نورِ.
***
سأبقى في هواكَ أضوعُ وجْداً
وأغنيةً... إلى الرمقِ الأخيرِ.

❑❑❑

سَقَطَ سهواً

نص: حاكم عقرباوي

في أيَّةِ سَنَةً نحنُ..؟
هَلْ اجتزنا يومَنَا الأوَّلَ
حينَ كنَّا نتقاتلُ
في
تفَّاحَةِ أُمِّنَا،
أمِّنَا الّتي
زَرَعَتْ ملايينَ الأشجارِ
لكِيْ
تبحثَ عَنْ تفّاحةِ المعنى
معنى وجودِنا الّذي
سَقَطَ سهواً
على
فاكهةٍ أخرى.

سطو

الرَّجُلُ المسكينُ الذي
سطا على الحياةِ
لَمْ يقصدْ، أَبَدَاً، أَنْ يقتلَها.
كانَ يريدُ فَقَطْ
أَنْ يسرقَ ساعتينِ
لكيْ
يُطعِمَ أيَّامَهُ الجائعهْ..!!

حُلُمْ

حينَ قلتُ لطفلتي:
لا تبولي في فراشِكِ يا حبيبتي
بَكَتْ كثيراً وقالتْ:
إنَّكَ عديمُ الفائدةِ يا أبي،
لأنَّكَ لا تستطيعُ أنْ تحلُمَ بالمطرِ
وهو يَتَسَاقطُ على جبالِ الألبْ.
ولمَّا بَلَّلْتُ فراشي، ذات يومٍ،
أفقتُ على صياحِ طفلتي:
ياللروعةِ، أُنظرْ يا أبي
كَمْ تبدو الشَّمسُ جميلةً
وهي تسطعُ في الخارجْ...

خراب

إنَّهمْ

يبحثونَ عن الغنيمةِ
في جيوبِ خرابنا.
نراهم كلَّ يومٍ
يمضغونَ أفكارهم المذهبَّةَ.
يُردِّدُونَ حماقاتِهمْ
عن الحريَّةِ،
والعَدْلِ،
وزيارةِ الموتى.
إنَّهمْ
أثرياءُ بلادِهْم
بلادِهم التي
قَطَّعُوها
بنقودِهِم المُسَنَّنَةْ.

فراغ

"**1**"
النائمونْ
وحدهمْ مَنْ يرونَ صلابةَ الحُلُمْ،
وهو يتكسَّرُ
على حافة الفِراشْ.
"**2**"
هَلْ نَفَذْتَ أخيراً؟
إذنْ،
جئتَ منْ
غفلةِ الفراغْ..؟!
"**3**"
أنا وأنتَ
يا حُلُمي الصغير،
ننتظرُ
على شارعِ النعاسْ.
"**4**"
في غرفةٍ قديمةٍ
جَلَسْتُ أنتظرُ دوري.
وحينَ طالَ بيَ المقامُ
شتمتُ الفراغَ الذي
لا
يحترمُ كهولتي...!!!
"**5**"
من هنا
بدأَ العالَمُ
مِنْ خَليَّةٍ صغيرةٍ
عَثَرْتْ بها
قَدَمَا حمارْ...!!
"**6**"
ليسَ لي
أبٌ واحدٌ،
أنتَ أبي
وأنا أبي
لكنني
لستُ أُمِّي الصغيرةَ التي
تَكَسَّرَتْ
على حَجَرِ الوهمْ..!!
. الأردن .

عالم القصة

الحيتان

قصة: ملك حاج عبيد

قال السيد بسخرية:

-نبتت له أجنحة فظن أنه يستطيع أن يطير.

صمت برهة وراح يتفرس في وجوه رجاله ليرى آثار تهديده المبطن، ثم راح يتمشى في أنحاء القاعة، خطواته السريعة توحي بغضب مكبوت حاول أن يخفيه ولكنه تبدى في تجهم وجهه وارتجاف ذقنه، ولما تعب من السير جلس في صدر القاعة على الأريكة وراح يتأمل الرجال، ثم أومأ بيده إلى أحدهم فبرز رجل مربوع القامة مشدود العضل.

قال السيد:

-اقترب

اقترب الرجل فمال السيد على أذنه وراح يهمس له ثم قال بصوت عالٍ:

-انطلق على الفور.

***　　***

الفجر يوشّح أطراف السماء بالنور ويعكس على الرمال لوناً متوهجاً، في الأفق الغربي تلوح قافلة تشق طريقها في الصحراء. الجمال تتهادى على الرمال مثقلة بالأحمال والهوادج وصوت الحادي يرنم:

كيف التلاقي ولا بالقيظ محضركم　　منا قريب ولا مبداك مبدانا

إن العيون التي في طرفها حور　　قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به　　وهن أضعف خلق الله إنسانا

من صدر شهاب انطلقت تنهيدة عميقة:

-صرعتني والله يا عاتكة أيتها المرأة المتوحشة الجمال.

وغرق في العيون الحوراء والقامة الهيفاء.. هذا الغنج من أين أتيت به أيتها المرأة الساحرة؟ كان الهوى لـ "جلنار" فيكف ذهبت به يا عاتكة؟

عاتكة والنظرة العابقة بالرغبة التي تشعل بالقلب ناراً فيستحيل الجسد جمرة متوهجة تجد موتها وحياتها في هذا النثيث المحرق.

جلنار سماء زرقاء نقية، أحس نحوها بالحنان، أشفق على براءتها التي لم تغادرها، أما أنت أيتها الأرض الساحرة فيحار المرء في شجرك ومائك، في إشراقك وظلالك، في هذه النار التي تتوهج فيك.

وأستيقظ من خيالاته على صوت الحادي.

-وصلنا إلى الواحة.

لاحت في البعيد ذوائب نخل راحت تكبر وتتجسد جذوعاً وسعفاً وعذوق بلح، ثم تلألأ نبع ماء فأشرق في القلوب فرح تجلى بالتنهدات.

قال الحادي:

-هي المحطة الأخيرة قبل الخروج من البلاد.

وكأن الجمال أحست بطراوة النسيم فنشطت وغذت السير حتى إذا ما وصلت القافلة إلى الواحة أنزلت الأحمال عن الجمال، وأوردت الماء فبركت تجتر بهدوء، وانتشر المسافرون على أطراف النبع يشربون، ويغسلون وجوههم وأطرافهم، ثم اجتمعوا في حلقات، أخرجوا الزاد وانهمكوا في الطعام.

قالت جلنار:

-أشعر بالخوف.

قال نجم مهدئاً:

-الطريق آمن والمعبر صديق.

رمقته بنظرة ريبة.

فقال بصوت حاول أن يبعث فيه الثقة.

-كبرنا.

نظرت إليه جلنار تستمد منه القوة.. شباب.. وسامة.. غنى وهذا الومض المتراقص في العينين الذي سباها من النظرة الأولى فجعل القلب يخفق حتى يكاد يخرج من صدرها، واسترجعت كلام أبيها:

-ابنة شاه بندر التجار تتزوج ابن تاجر صغير؟

فأجابت الأم العارفة بهوى ابنتها:

-عندما تزوجتك كنت تاجراً صغيراً.

عادت جلنار من شرودها فالتقت عيناها بعيني نجم، ابتسم لها هذه الابتسامة التي تحبها فتجعله أجمل الرجال في عينيها هدأت مخاوفها، ولكن طيفاً عبر خيالها فأربد وجهها وكاد السؤال المر يطفر من شفتيها ولكنها ردته بعنف وكبرياء، ليست هي من يعاتب، ليست هي من تقر بأن عيني زوجها قد تطلعت إلى امرأة أخرى ليست جلنار من تلوم على هوى امرأة لا تصلح أن تكون جارية لها.

وكأن نجم قد التقط نجم إشارة الحزن من وجه زوجته فأراد أن يوجه تفكيرها بعيداً عما يكدرها فتساءل:

-ترى ما الذي يفعله الأولاد الآن؟

وطار خيالها إلى البيت ريما ومنصور ومأمون، وارتسمت على شفتيها ابتسامة حنو وأحست بشوق جارف إليهم وكأنها ابتعدت عنهم سنوات لا أياماً.

قالت:

-ليتنا جئنا بهم معنا.

قال:

-سيتعبون.

فقالت في نفسها:

-أنا التي تعبت من الرحلات

وصلهما صوت المنادي قوياً:

-يا أهل القافلة تهيئوا للرحيل.

نهض المسافرون، حزموا ما نشروه من أمتعة، حملوها للجمال وعندما انطلقت القافلة كانت أضواء الأصيل تغمر السماء بالحمرة.

*** ***

السماء المرصعة بالنجوم تشبه قلبك المملوء بالآمال يا نجم، هذا الكون لا يتسع لك، تحس نفسك قوياً، شامخاً.

وتتربع على الذروة، وترى الدنيا تحتك كفاً مبسوطة تنتظر عطاياك.

نجم. لماذا أسماك أبوك نجماً؟ أكان يحدس بأنك ستحلق عالياً وترفعه معك ومن عليائك تنظر إلى والد زوجتك وتقول:

-خفف من غرورك يا عم، أنت لا تستطيع أن تطاولني.

-ذات يوم قرأت حكمة تقول: "إذا أردت أن تكون قوياً فضع يديك في يد الأقوياء" ثم قرأت (الحياة بحر وعلى البحار أن يعرف مع أية رياح ينشر أشرعته) وإليهما أضفت حكمتك التي تقول (بالمال تفتح مغاليق الحياة وله تنحني الجباه) حكمك شقت لك الطريق إلى القمة.

يا الله ما أجمل الحياة! ما أبهاها! أرى كل شيء متألقاً ساحراً مغوياً يقطر عذوبة ونشوة.

الحياة هي اللذة أما الأغبياء الذين يريدون أن يقوموا الأمور فإنهم يدارون خيباتهم وعجزهم عن اغتراف الملذات. أنت وسيم.. أنت ذكي يا نجم.. أنت قوي وتشفق على الذين يدبون على السفح و يتحدثون عن الشرف والحق.

الحق أنت الذي تفرضه، هل رأيت حقاً صمد في وجه القوة والمال؟

*** ***

للصباح في الصحراء سحره، الرمال تغتسل بأنهار النور تتخلل ذرات الرمل فتستضيء وتنبعث أنسام حلوة تتغلغل في ثنايا الروح نشوة وفرحاً.

عن يمين القافلة يعبر سرب من الطيور، ينظر إليه نجم مبتهجاً ثم يعدو إلى زوجته:

-انظري إلى السماء. الطيور تعبر عن يميننا

يفتُّر الثغر الجميل عن ابتسامة عذبة، صباح وطيور تنسي تعب الطريق وتشير للأفق السعيد المنتظر من بعيد يلوح بناء صغير، صوت المنادي يقول:

-تهيئوا سنتوقف عند حرس الحدود.

توقفت القافلة، أنيخت الجمال، ترجل الرجال، انتشر الحرس بين المسافرين، وسرعان ما أحاطوا بنجم وهودج زوجته قال آمر الحرس:

-أنزل زوجتك عن الهودج سنفتشه

مندهشاً نظر إليهم وقال متلطفاً.

-ما فتشتم في يوم بضاعة لي

أجاب الآمر:

-لا تتفاصح كثيراً.

مدت جلنار رأسها من الهوج شزرت الآمر وحرسه بنظرة غاضبة وقالت:

-ستندمون على تصرفاتكم.

رد الآمر بغلظة:

-اسكتي يا امرأة.

أحست بطعنة تخترق كبريائها فصاحت بصوت عال:

-أيها الوقح أنت لا تعرف مع من تتحدث.

رمى الآمر نجماً بنظرة لاهبة وقال:

-أخرس زوجتك وأنزلها.

اندفع الدم في عروق جلنار قوياً فجعل النبض يتسارع والقلب يطرق بعنف أحست بدمها يلتهب فيحيل جسدها ناراً.

مد نجم يده إلى جلنار وساعدها على النزول من الهودج أخرج الحرس صندوقين مقفلين.

قال آمر المفرزة موجهاً كلامه لنجم.

-افتح الصناديق.

أحس نجم بثقل جسده، شعر بأن هوة سحيقة قد انفتحت وأنهم يدفعونه إليها بعنف، حاول بكل قواه أن يتشبث بحافة النجاة.

شحن صوته بكل ما يملك من قوة ورجاء وقال:

-أريد أن أتحدث مع قائد الموقع.

قال آمر المفرزة ناهراً:

-افتح الصناديق بسرعة وإلا كسرنا الأقفال واتهمناك بعرقلة عمل الحرس. ذاهلاً أدار المفاتيح، وعندما ارتفع الغطاءان أشعت سبائك الذهب، خفية تلاقت نظرات نجم وجلنار، بوهن أطرقا بقوة قال الآمر:

-خذوهما ومضبوطاتهما إلى القائد.

همس نجم لجلنار وهما يسيران إلى غرفة القائد:

-سيسوى الأمر.

عندما التقت عينا نجم بعيني القائد حاول أن يستجر ابتسامة ولكنها خذلته، جرب صوته أن ينطلق لكنه تراجع أمام الهيئة المتجهمة للقائد، بلع نجم خيبته.

إنه يتجاهلني، في الأمر شيء غريب.

أفاق نجم على صوت القائد:

-إنكما متهمان بتهريب الذهب من البلاد مخالفين بذلك الأوامر السلطانية.

أجاب نجم:

-.. سيدي نحن لم...

هدر صوت القائد:

-وماذا نسمي إخراج خمسين كيلو غراماً من الذهب؟

شعر نجم بالصعقة، ما أدراه بالوزن الحقيقي لما يحمل؟

عاود نجم النظر إلى عيني القائد يستجدي معرفة لكنه لم ير فيهما إلا الاستهانة وسمع صوته يقول:

–رحلوهما إلى سجن المدينة.

الشمس تسوط الصحراء بلهيبها والقهر يكوي القلب حتى الأعماق.

همس لجلنار السائرة بجانبه:

–لا تخافي سننجو من هذه الورطة.

نظرت إليه، وكانت نظرتها مفرغة هائلة الحزن، شعر بالخوف، عندما يستجوبونها ستبوح بما لديها، اقترب منها وقال بصوت خفيض.

–أنكري معرفتك بأي شيء. أمام السجن افترقا كل إلى جهة، عندما نظر إليها أشاحت بوجهها.

***   ***

لأول مرة تدخل السجن، تعرف القاع، تجربة جديدة يا صاحب التجارب المتألقة، ينفتح الباب، يدفعك الحارس إلى الزنزانة ثم يغلق الباب خلفك، تحتاج لفترة حتى تعتاد الظلمة، ثم تميز أشباحاً مستندة إلى الجدران وتسمع لغطاً فتجيل عينيك فيما حولك.. تبدو السحن المشوهة فتحس بالنفور وبحركة لا إرادية تنفتل صوب الباب، تلصق وجهك بالنافذة ذات القضبان ولكن لا شيء إلا الممر الباهت وخطوات رتيبة ما إن تواجهك حتى يصيح صاحبها في وجهك:

–ابتعد عن النافذة.

تستدير إلى الداخل ترى التكشيرات مرتسمة على الشفاه الجافة، أيعقل أنك ستجلس مع هؤلاء تأكل معهم وتنام معهم؟ هب الرفض في قلبك إعصاراً فرجعت إلى النافذة ورحت أصرخ.

–أخرجوني من هذا المكان.

تسمع صوتاً لا تميز صاحبه:

–لا تثر غضب الحارس بضجيجك فقد ينكد حياتك.

تقف متردداً ثم تخضع لصوت العقل.

من سيخرجك يا نجم؟ الذين قد يخرجونك بعيدون وقد يمر شهر قبل أن يعرفوا بسجنك.

إبحث عن مكان تجلس فيه وتسند ظهرك للحائط لترتاح.. لتفكر بما حدث معك اليوم.

حديث آمر الحرس إليك لم يكن عفوياً كان عدائياً، كان يبحث عن شيء يعلم بوجوده.... كانت بسماتهم تفترش وجوههم عندما يرونني فما الذي حدث الآن؟

في فكرك أومضت فكرة.... ولكن أيعقل؟

تستعيد كلامه الملغز، ونظراته المواربة قلت لي أن أسير بالاتجاه الذي أريد، أصبح لي أصدقاء ومعارف أتراك أخطأت الحساب يا نجم؟

ضاعت منك خمسون كيلو غراماً من الذهب، صحيح أنها ليست كل ما تملك ولكن هي الضربة الموجعة لخطط المستقبل.

أنت الآن ملقى في السجن تنتظر العون يأتيك من الخارج، ولكن المصيبة كبيرة فهل سينفع العون؟

يأتيني وجه والد جلنار، أكاد أسمع صوته.

–كيف ورطت ابنتي أيها النذل؟

وأتساءل لماذا أردت لجلنار أن ترافقني في هذه الرحلة؟ دفعاً للشك على الحدود أم برهنة لها ألا وجود لعاتكة في حياتي؟ أم أن هاجساً كان في أعماقك بأن العملية ستكشف. وكنت تتمنى أن تقع جلنار لتذل والدها؟

–استغفر الله ما هذه الأفكار الشيطانية التي تراودك؟ إنها زوجتك وأم أولادك، أنت لا تريد لها الأذى، ما كنت تعرف أنكما ستقعان في المصيدة.

أترى القصة قد عرفت، تناقلها أهل السوق، شاعت في المدينة، هل سمعت بها عاتكة؟

والأولاد هل يفهمون معنى أن أبويهما في السجن؟ وأهلي؟ سيصبحون هدفاً للشماتة.

الأيام تتوالى في هذه الزنزانة المعتمة، رغم القرف اعتدت على هذه الروائح الكريهة والمناقشات التي غالباً ما تنتهي بالشجار.

رفضت الطعام في البداية، ولما عضني الجوع التهمت ما قدموه لي دون أن أعرف ماهو. السجن يحط الإنسان إلى درك الغريزة، يجعل السجناء أسرى حاجاتهم وما عداها يبدو ترفاً بعيداً.

إذا أردت أن تذل إنساناً فاسجنه، عندئذ تدمر روحه وتسحب منه الإحساس بالحياة ولكن لا، لن أسمح للسجن أن يدمرني، سأخرج قوياً كما كنت، لا بل أقوى.

ولكن جلنار هل باستطاعتها أن تحتمل السجن؟ أشفق على رهافتها من هذه القسوة والبدائية.

*** ***

أنت الآن سجينة، جلنار إبنة شاه بندر التجار ملقاة في السجن بتهمة الخيانة والتهريب.

قلت له:

–لا تغامر.

قال:

–ألا تثقين بزوجك؟

لم أعد أثق بك يا نجم، وصلتني الشائعات، فنغل الشك في قلبي ولكن أخاف أن أواجهك فتصعقني بحقيقة أتمنى الموت قبل أن أعرفها وقرأ الاتهام في عيني فأغضى، وجهت حديثي وجهة عملية قلت له:

–إن علم لن يسكت.

قال:

–لكل شيء بداية، يجب أن أجرب

شعرت بالخوف قلت:

–لن أرافقك.

قال:

–أتفاءل بوجودك

تتفاءل بي أم تريد أن تتخلص مني ليخلو لك الجو معها؟ هي الآن طليقة تنعم بما أغدقه عليها من مال وأنا سجينة! السجن للرجال فهل سمعت عن امرأة سجنت؟

سيصل الخبر إلى المدينة، تتلقفه الأسماع المتعطشة للفضائح، تلوكه الألسنة، يعرفه أولادك وأهلك، جلنار في السجن أين يخبئون عيونهم من الناس؟

ريم يا حبيبتي المسكينة ماذا تفعلين الآن؟ أرى نظرتك الحزينة أرى الذل في جبينك الناصع، منصور و مأمون صغيران ولن يفهما لأمر، أما أنت فستجرح روحك حتى الأعماق.

ساعدني يا رب لأحتمل الزنزانة والوحدة والظلمة الزاحفة، ساعدني لأطرد هذا الخوف من ثعبان يختبئ، من عقرب يلطي في زاوية من هذا المكان المريع.

في مثل هذا الوقت كان بيتي يغرق بالأنوار، الخادمة تشعل الشموع فتتراقص الأضواء ناعمة، تكسو البيت بغلالة من نور وجمال... في مثل هذا الوقت كان الأولاد يزقزقون حولي، يدخل نجم يتواثبون عليه، يداعبهم ثم نجتمع للعشاء.

يتحرك الباب، يصر، تدخل حزمة من الضوء، أرى ظلاً، هل سيدخل الحارس إلي؟

حارس وسجينة، وكدت أصرخ رعباً لملمت جسدي، تضاءلت، تمنيت لو أن في الأرض حفرة لأغور فيها، أحسست بقلبي يتوقف عن الخفقان، غمرت رأسي بين ركبتي.

جاء صوته:

–هذا عشاؤك.

رفعت رأسي، رأيت الظل ينسحب، قرب الباب كان هناك صحن، ثم انغلق الباب وغاب الضوء.

شمس تطلع و أخرى تغيب وأنا غارقة في غيابة بئر مظلم.

يا رب نجني لأطيعك، يا رب إمسح عني الخوف والحزن، أغمر قلبي بعطفك، أنا الخاطئة الضعيفة، البائسة... سأتوب عن ذنوبي وأتعبد لك... ما أتفه مباهج الدنيا إذا ما قيست بآلامها؟

الوهن يستوطنني، أحس أنني عاجزة عن الحركة وأن رأسي يدور... وأنني أهوي في مكان عميق ربما أعطيني يدك ساعديني، يا أبي إنني أغرق في نهر من الطين.. ظلال تتراقص أمامي، أصوات تعبر سمعي:

-لم تأكل منذ دخلت السجن.

يد تمسح على رأسي، تحدق بي عينا امرأة.

-يا أختي إنك تقتلين نفسك.

قلت:

-أريد أن أموت.

جاءني صوتها حانياً:

-وتتركين أطفالك؟

غرقت في ضباب ناعم حذر، كنت أغيب وأنأى.

عندما فتحت عيني وقعتا على أسامة وزيد فانهمرت الدموع من عيني، أشحت بوجهي جاءني صوت أسامة.

-لا تخافي يا جلنار لن نتركك.

قال زيد:

-سأطلب أن أسجن بدلك فتعودي إلى أطفالك.

خجلت أن أنظر إليهما، دار أسامة حول السرير واجهني:

-كل ما أطلبه منك هو أن تتماسكي، لن يهدأ والدك حتى يخرجك من السجن غرقت في بكاء هستيري وكنت أصرخ:

-دعوني... أريد أن أموت.

قال زيد:

-إبكي... أصرخي، أخرجي هذه الثورة من أعماقك ثم إصغي إلينا.

قلت:

-أشعر بالغضب، بالخديعة، بالخذلان، أحس أنني أصبحت خارج الحياة وأنني وحيدة وسط صحراء تعصف بي رياحها... وأنني عطش... يتراءى لي أطفالي فأركض نحوهم لكنهم يبتعدون، ساقاي ما عادتا تقدران على السير، أشعر أن في رأسي فراغاً يدوم فيفقدني عقلي.

رأيت عيون شقيقي مخضلتين بالدموع.. أمسكت بيد أسامة وقلت:

-يا زيد. أعطني يدك. إنني أنهار.

*** ***

ترجل والد نجم عن حصانه أمام القصر، اقترب من الحارس وقال:

-قل للسيد: والد نجم يريد مقابلتك.

لم يبد على الحارس أنه سمع، أعاد والد نجم كلامه فرمقه الحارس بابتسامة كسلى، ثم قرع جرساً فجاء حارس آخر، قال الأول:

-أطلب الإذن لوالد نجم بالمثول أمام السيد.

هل مضت ساعة على وقوفك أمام بوابة القصر يا أبا نجم؟ سبحان مالك الملك، تؤتي الملك من تشاء وتنزع الملك ممن تشاء وتعز من تشاء وتذل من تشاء.

بالأمس كان يدور في الشوارع يطلب من الناس أن يحدوا لهم نعال أحصنتهم والآن يطلب الناس الإذن للمثول أمامه، بالأمس كان يتلقى رفسات الجياد، الآن يرفص الناس بسطوته وجبروته.

طال الوقت، حميت الشمس، تعاظم القهر، كاد يستدير ليعود إلى بيته ولكن وجه ولده حال دون الرجوع، لعله يضرب... يهان.. وزوجته يا للعار أصبحت سجينة.

لعنك الله يا نجم، لعن الله طموحك القاتل، هذه النار المتوقدة في أعماقك كنت أعرف أنها ستحرقك.

قلت لي في طفولتك:

-سأصبح أغنى رجل في البلد.

فتح الحارس الباب موارية قال...

-تقطع الطريق وتسلك هذا الممر الطويل، هناك حارس سيوصلك إلى السيد.

-أتأمل ما حولي مذهولاً، أتظن نفسك غنياً يا أبا نجم، هنا الثروة والغنى، أي جندي قد هندس هذا القصر، البناء الشامخ الشرفات والأفاريز والزخرفات، وهذه الحدائق والمدرجات... معذور عندما دار رأسه، من يصمد أمام الإغراء؟

أدخلت بهوا هائل الاتساع، ثم انفتح باب قاعة فيه، بان السيد جالساً في صدر القاعة وحوله رجال كان ابنك واحداً منهم.

وقفت متصاغراً وقلت.

-نجم في ورطة.

لو أنصفت لقلت:

-أنت من أوقعته بها.

لكن الكياسة أملت عليك أن تقول:

-أنت صديقه وأخوه الأكبر فساعده على الخروج من محنته.

استمعت إليه يتحدث عن التجارة والأعمال المشروعة وعن جزاء الذين يخرجون عن القوانين السلطانية ويخربون الاقتصاد، انفعل وهو يدافع عن المصلحة العامة.

استمعت إليه، تأملته، لقد أتقن فن الفصاحة والتمثيل إلى جانب التهريب واللصوصية.

نظراتك تقول:

–ألا تخجل.

ونظراته تقول:

–أنت تعرفني، ولكن هل تجرؤ على التصريح؟

من وراء قناع الود تبادلتما سهام كراهية وسخرية، ثم جاء صوته:

–لا تخف يا أبا نجم سأبذل كل ما أستطيع.

وتساءلت إن كان سيبذل كل ما يستطيع لإبقائه في السجن أم لإخراجه منه؟

*** ***

جاء الرسول إلى والد جلنار، انتظر حتى انصرف الزبائن من المتجر ثم همس في أذنه.

–يريد عشرة آلاف دينار.

علت الصفرة وجه الأب وتمتمت شفتاه.

إنه مبلغ كبير.

قال الرسول بخبث:

–هل تتركها في السجن؟

نظر الأب في عيني الرسول وتساءل في سره:

ما المبلغ الذي سيصل إليه وما المبلغ الذي ستقتطعه لنفسك؟

ثم حاول أن يقنع نفسه بأن المبلغ يجب أن يتناسب مع مكانة المتهم إليه ومع حجم الاتهام.

لكن حذره قال له: لا أحد موثوق فاطلب الأمان.

قال وهو يؤكد على كلامه:

–سأدفع نصف المبلغ الآن، والنصف الآخر عندما تصبح في بيتها.

*** ***

في قاعة المحكمة وقف نجم وإلى جانبه جلنار، عندما نظر إليها أبوها لم يعرفها وهمس: هل يعقل أن ثلاثة أشهر تغير الإنسان إلى هذه الدرجة؟ كم عانيت أيتها الشقية.

أما هي فقد أجالت نظرها في القاعة وعندما اطمأنت إلى وجود أبيها وأخوتها.

أغضت ولم تترك لعينيها أن تلتقيا بعيونهم.

والد نجم أرسل رسالة لابنه بعينيه تقول:

-لا تخف.

ساد الصمت وانطلق صوت القاضي:

-هو الوطن أمانة في أعناقنا، هي البلد يجب أن نحرص عليها كما نحرص على أرواحنا، لكن الشيطان يزين للبعض أن يضيع الأمانة، أن يهرب أموال الوطن، أن يدخل إليه الموبقات، أن يفسد أجياله.

عندها ستتدخل العدالة لتعاقب المسيء فيعود إليه صوابه ويكفر عما جنته يداه.

هز الناس رؤوسهم موافقين فتساءل والد جلنار إن كان المبلغ قد وصله فلم يقول هذا الكلام الخطير؟! تابع القاضي:

-تقرير الضبط الوارد من مركز الحدود يقول إن خمسة كيلو غرامات من الذهب قد وجدت بحوزة المتهم نجم الزمان الساطع مخالفاً بذلك قوانين البلاد التي تمنع إخراج الذهب.

صعق نجم الدين وتساءل ضبطوا معي خمسين كيلو غراماً فكيف أصبحت خمساً؟.. من أخذ الباقي؟ أين الباقي.

كاد يصرخ:

-معي خمسون كيلو غراماً، لكنه لم يجرؤ على الكلام.

وتابع القاضي كلامه:

وباعتبار أن سجل المتهم نظيف ولم يسبق له القيام بأية مخالفة فيحكم بالسجن لمدة ستة اشهر تحتسب منها الشهور التي قضاها بالسجن ويخلي سبيله بكفالة مالية قدرها عشرة آلاف دينار.

أما المتهمة جلنار زوجة المتهم نجم الدين وباعتبارها في عصمته فهو وليها المسؤول عن تصرفاتها وبذلك تكون خالية المسؤولية من عملية التهريب فتبرأ وتسقط عنها كل التهم المنسوبة إليها.

*** ***

بعد أيام كان نجم الدين يتجه إلى قصر السيد يحمل له ماسة ثمينة وعباءة من القطيفة.

عندما دخل إلى القاعة الكبيرة ابتسم السيد ابتسامة عريضة وقال:

-أهلاً بعودتك إلينا.

❑❑❑

شامخ يا جبل

قصة: مأمون الجابري

على عاتق الرصيف الغريب الأليف، دفاتر الماضي تقلب أوراقاً قديمةً، تقرأ ما كان، تقارنه بما آل إليه. تتهجى المشاعر، تنقط الكلمات، تزرع عند التقاطعات إشارات تعجب واستفهام.

تهب ريح لافحة، تفح في أذنيه بصوتٍ منفر، يحوِّل وجهه عن القارعة، ينثر خطاه القلقة المترددة وارتداداته الخجلة في مواجهة ملامح تشي بلقاءات لها عمق ومعرفة في الماضي المنصرف.

يتفتح الرصيفُ المُتَكَبُ عند أولي حركات قدميه، ثم، ينطفئ في اتجاهات تبدو غير مألوفة، وقد كانت غافية مع الذكريات، تستثيره، ينداح ارتداداً في مدى التخيل، على تخوم الزمن المختلف في نهاياته عن بداياته. يتحرر من تشابكات الأبعاد، يتحول إلى المكان يريد معرفة نهايته لو كان يقف على مبتداه، يبذل جهداً مكابداً ليلم بما يشكل شمول فضاءاته، يرسل بصراً كليلاً إلى المدى، يمده من شعاع عينيه على السطح المسفلت، يتقاطع على حدود المجهول الضبابي بطريق أخرى، تنتهي عند قاعدة الجبل، الجبل الذي كان في خياله رمزاً لجماليات كثيرة ترسخت في أعماقه لتؤسس بدايات تكوينه.

حيث كان يتمركز قلقاً على رصيف الطريق المتعرج، قريباً من منزله، كان موقف لحافلات النقل الداخلي، موقف كغيره من الموجودات المكانية التي ما عنت له في الأمس شيئاً، مجرد رموز يراها عَرَضاً ولا يتعامل معها، ولا تعني له في البعد الواعي والعلمي شيئاً.

كل شيء، مرَّ غافلاً، ويمر مرهِقاً بضغط الواقع الجديد، كنبات شوكي ينمو فجأة في أرض تصحرت بعد اخضرار.

الموقف محتشد بالمنتظرين، يشكو كمثلهم إهمال الحافلات التي لا تأتي إلا بين زمنين متراخيين غريبين عن عالم التنظيم، زمنين طافحين بالنزق، غارقين بالانتظار الموجع النهم لقضم الأعصاب.

كان بين المنتظرين، متبرماً، متوارياً بالخجل، متلهياً بالخطا المربكة بشعور طارئ، ينظر إلى الجبل بضراعة المستجير، تهب نسمة صقيعية، تقرص أذن الحاضر بالماضي، تحاور، تعلن أنه في موقعه الطبيعي لأنه بفعله أراده، ويرفض، "لا، لم أرده". وتؤكد النسمة المقرورة بأن ما آل إليه هو ناتج السلوك، فيؤكد بأن سلوكه كان نقياً مشرفاً، لِمَ الخجل إذن؟ لم التواري عن الأعين؟ ماذا اجترحت لتتوارى؟

تدور زوبعة حول قمة الجبل ثم تنحدر صفيراً رافضاً ما يلوث نقاء الماضي بنكران الحاضر، صيرورته حصلت بعوامل الإهمال للمثل والتنكر لما هو تقي مخلص.

إذن لا تختبئ، لا تتوار خلف الأشجار والأشياء. قف بثبات الموقف المنقضي وجرأته، أتظن أن أحداً يحفل بك، التواري والخجل لا يغيران ولا يبددان شيئاً فتوازن مع مرحلتك.

مرحلة مؤلمة بتناقضاتها، تبدل الأوضاع مؤلم، "محرج أنا لا أملك جواباً لما أنا فيه من مشاعر ولكني أملك سؤالاً حائراً، لماذا أُعَرّى كما تعرى الأشجار وقد كنت ظلاً وارفاً لهم؟ والآن أنا هنا على الموقف وهم بعد التبعية يمرون بكل الوسائل المرفهة لا بالحافلة المهترئة، كيف وصلوا ولم أصل؟

كيف ولماذا؟ لماذا تبطئ حافلة الوجع، كأنها تقصد الفعل لثأر لا سبب له، لماذا؟ أكاد لا أعرف نفسي، فمن أنا اليوم؟".

تثور الزوبعة تدور، ترسل صفيراً عنيفاً ثم تعلو وتعلو لتتربع القمة، ينظر إلى الأعالي...

كم أنت شامخ يا جبل الشيخ، كم أنت مهيب؟ عمتك البيضاء الثلجية تغمرك من زمن عميق الامتداد، أزلي، فماذا اجترحت لتبدأ ثلوجُك بالذوبان؟ أكنت غافلاً عن الطبائع والتنكر؟ مياهك تنحدر، تسيل جداول، تروي، ترفد، تُغْني، فتُغَنِّي السهول وتزدهي بخضرتها على بياضك ونقائك. الكل حولك يستلبك يا جبل، يشرب ماءك وينساك، كمثل الغازي الدخيل، لكنك الشامخ أبداً، قمتك تَغُزُّ كبد الغيوم في الأعالي وتأبى الركوع.

وتدورْ الزوبعة حول القمة بألوان قوس قزح، تصدر صوتاً يسأل: من أنت؟

"أنا من كنت بالأمس على سفوحك أراقب، أحرس، أسهر لحماية أرض الوطن، أتحرك باللحظة وكل شيء يتحرك بالتبعية لحمايتك معي بالإشارة الدامية، أنتقل في كل مكان على بساط الريح، على صهوة براق، أنطلق في متعرجات سفوحك ومرتفعاتك، أراقب مواقع العدوِّ، دشمه، تحصيناته، جنوده ومعسكراته، الكل جنود وآليات باستعداد للأمر. تحركوا يميناً، شمالاً، عالياً في الطريق الصاعد باتجاه القمة الشماء".

"كان عليَّ أن أراقب من الأعالي كل المواقع المكشوفة عند أقدامك، كلها تافهة، تافهة وصغيرة، مرتعدة. وتستبدل الوسائط بوسائط مناسبة لمهمة الكشف حين يصعب المرتقى، الواجب يقتضي ذلك لحماية الوطن وأرضه، كل شيء وكل آلية بالتصرف للهدف المقدس، ولا يستغل أي منها لغاية شخصية، وكيف وكل شيء أمانة للوطن، ماله وله؟ فكيف تسأل من أنا؟".

ها أنت ترى. سياراتٍ ووسائط تمخر الشوارع بالمئات، بل الألوف للتسلية والتمتع سيارات فارهة، سيارات العولمة والتحديث التكنولوجي جاءت تغزو، من كل الغرب وسائل هدر واستهلاك وتدمير، تمتص الدخل، تدفع إلى الخلف والفقر.

هذه مبالغة، تهويل..

"لا، ليس الأمر هكذا.."

أنظر، هذا الذي يركب شبحاً، نوعاً من المارسيدس، كان حين كنت صاحب قرار موظفاً بسيطاً في معيتك.

"ولكن من أين؟ كيف؟ وما شأني لأسأل من أين أثرى؟ كان يهيمن على مفصل مالي بالقرار."

مازلتَ كما كنتَ تسأل، تدقق، من أنت الآن لتسأل؟ أنت على الموقف الزري تنتظر، لقد تأخرت يا حافلة السوء، هاهو ذا يشق الطريق بسيارته بسرعة السهم الطائر بعدما رفضت مشاركته سيارته. فكيف يحدث كل هذا التبدل؟ وما شأنك أنت؟ هل تقدر على إصلاح كل المفاسد، بل هل تصلح لتكون موظفاً لديه!!

أنا الآن على قارعتك يا طريق، ولا أستطيع إصلاح شأن ذاتي المنهار، فلماذا يحصل كل هذا بعدما كان؟

كل شيء كان تحت إمرتك، ولم تسمح لنفسك أن تستغل؟

لم تستطع التخلص من عقليتك تلك، ضيقت السبل على الجميع معك حتى كرهوك وباتوا يتمنون تسريحك أو نقلك.

"كل شيء كان للصالح العام، إنهم يحترمونني، يقدرون نزاهتي، حتى هو، خاطبني باحترام وتقدير حين دعاني".

أنت مخدوع، إنه يسخر منك، يريد أن يريك أين أنت الآن وأين هو، أي واسطة يركب، وأي واسطة تنتظر على الموقف اللعين أيها النقي النزيه، نعم هو يسخر منك، فلا تغرنك لهجته.

"لا، كان جميع من معي يحترمني، يظهرون الحبَّ والودَّ والولاء لي".

على عينيك غشاوة، كنت ضمن القرار المخول، كانوا يخشون سلطتك، كان الودُّ مزيفاً مخادعاً، وما كنت تحس.

لا يمكن أن يتبدل كل شيء، أن يسوء إلى الحد الذي تصف، في النتيجة لا يصح إلا الصحيح "أبقى أنا، أنا وهم، هم" لكن الجميع يعرفون النّظيف من الملوث، الحق من الباطل.

تبقى على سجيتك، لا تغير قناعاتك، رغم تغير كل شيء".

كم أنت شاهق يا جبل الشيخُ، أغراك التغيير أنت أيضاً، هل غدوت فقيراً في أعاليك المعطاءة، فما عدت ترفد الجداول وتسقي السهول؟

"غدا الصعود إلى قمتك مستحيلاً، كم هي جميلة شامخة قمتك العالية، متفتحة كزهرة بيضاء الوصول إليها عسير وصعب سأكون هناك على حوامة، تأتي بالأمر للهدف القيادي...

هكذا كنت أحرك الحوامات، السيارات، المدافع، الدبابات والآليات لخدمة الوطن ومهامه، أنا خارج هذه الغابات لا أملك شيئاً...".

"لقد تأخرت يا حافلة الخردة، متى تحضرين فأتخلص من حَرَجي، من نظرات هذه التي ترصدني ضمن سياراتها الفارهة، أتراها عرفتني ولذلك يخفق قلبي لذكراها، يصعد الدم إلى وجهي، واخجلتاه، هي ذي تبتسم لي على الموقف، تراني أعزل من كل مظهر لائق وسلطة ما كان، تبدو ابتسامتها ساخرة، أتراها تسخر مني هي الأخرى بعدما كانت مولعة بي؟ كانت أراؤها مختلفة، تميل إلى إرضاء النفس وترفيه الجسد ولو على حساب المثل وكنت رجل المثل، تسألني عن ثيابي فأقول أن الحد الأدنى منها هو الكفاية، سألتني إن كنت أملك سيارة، تلجلجت، ارتبكت، أضاعت الكلمات مسارها إلى شفتي ولم تهتد إلا مقطعة لاهثة منهكة، فأنا لست كالزمرة التي تُريدُ مادياً، فَلَبت شفيتها باستخفاف فشممت رائحة القرف الذي نما في داخلها وافترقنا إلى لا لقاء، وما تزال تلألأ حسناً في خاطري يرسم ظلها الذي مضى خيالاً لإنسانة تلائم ميولي النقية فلا تغويها شهوات دنيوية زائلة.!!

أنت قاسٍ على نفسك قبل سواك، قد ظلمتها، المظاهر مهمة في عالمنا، ومن حقها أن ترى حلمها فيمن رغبت ومالت إليه، لكنك ما كنت متساهلاً حتى في هامش بسيط، حرمت على نفسك ومن ما كان مطواعاً سهلاً بين يديك.

"كنت ضمن مبادئي ولا أزال، الفروق بيني وبين المفهوم العام واسعة، كلنا نولد عند حدود الخطيئة المغرية، وما يؤسف له أن الكثيرين ينزلقون بالإغراء إلى أعماقها، لذلك تراني على الموقف الصعب قبل حدود التورط وبعد حد الفقر، أنا مثله في أعاليه".

"كم أنت جميل ونظيف، رائع وشامخ وفقير في آن يا جبل الشيخ؟ مستمتع أنا بما أرى من عظمتك وجبروتك وجبروت هذا الوطن. الحوامة تدور حولك دورات العاشق، تراك عالياً فوق السمو، جميلاً فوق الإبداع، نقياً على حدود الطهر، فقيراً في حدود الكفاية والاعتزاز بالذات وثوابتها...

آه، كيف تتحول الثلوج دموعاً على سفحك، تتقطر عند أقدامك دماً، يحكي قصة النضال والدفاع عن المبادئ والوطن، دموعك دموعنا يا جبل، دموع على ما كان نبيلاً فأذابته شمس الحريق فغدا بلقعاً صفصفاً، لا تبك يا جبل، فالأشاوس لا يبكون".

"كم أتوق إليك، لمشاركتك مواجعك وحزنك على فجيعتك ممن لا يفهمك، أتدرك خطأ السهول التي ترتوي بمائك ثم تتكرك، هي سهول مترفة مستسلمة لرغبات الذات، برغم ما فيّ من نزف على فراق سحر جمالها وأنسها، فارقتها، فارقتها يا جبل وأنت لابد فاعل ذلك، لابد مفارق".

كان يسند كتفه وجسده المتهالك إلى جذع شجرة عجوز على الرصيف والموقف الغريب يغمض عينيه على بقية حلم جميل وألم موجع، على صوت ذي بُحَّةِ ناي، تجري الجموع إلى الداخل أنهاراً تخاطب الجبل الرابض عند تقاطعات الأفكار والبعد.

يفتح عينيه بعدما عناء على صوت جلبة غير مُوَقَّعَةٍ، منفلتة من كل تنظيم، فيرى حافلة الخردة تقترب مخلعة، ينظر باتجاه الجبل نظرة استجداء ونجدة، ويهاله أن لا يراه في موقعه لم يكن أي جبل هناك على مَرِّ النظر، يصرخ وهو يرتقي درجات الحافلة بعدما نزل من الحوامة، ليغيب في رحم المجهول:

والآن أين أنت يا جبل الشيخ؟ وأين أنا؟ أين ذهبت؟

لابد أنك موجود هاهنا، فالرواسي لا تتمحي، تغضب، تحزن ولا تزول.

أنا شامخ كما كنت، وستبقى يا جبل شامخاً على الدوام.

❑❑❑

شجرة الأحزان الرمادية

قصة: خليل البيطار

بدأت الظلمة تخف –هكذا قدّرت– وانتحت غلالات الحزن جانباً، لكنها لم ترحل، أدركت –ربما لأول مرة– أن المسرات تذهب سريعاً، لكن الأحزان تتمهل في الرحيل.

انقضت ذكرى الأربعين للشريك والزوج والحبيب أمس، ووجدت اليوم رغبة في فتح باب الشرفة، ترددت قليلاً، ثم نهضت بتثاقل، كانت سلاسل غير مرئية تشدها إلى القاع، تساءلت: هل تغير شيء؟ لم تميز أي تفصيل أول الأمر، كانت الحركة تملأ الشارع: سيارات وباعة، وورشة إصلاح، وورشة أخرى، موكبها أكبر، وأدواتها أضخم، لا تدري لماذا اصطبغ كل شيء باللون الرمادي، لاحظت أنه يغطي الجدران والأدوات والوجوه والشرفة، قدَّرت أن عينيها اللتين غرقتا في عتمة الكآبة والنور الخافت والدموع خلال الأيام الماضية قد فقدتا شيئاً من وضوح الرؤية، أو تذكرت أن السنوات التي بدأت تسرع بعد الخمسين، أرسلت إنذاراً واضحاً، وهاهي تعلن عنه باختلالات هنا أو هناك.

أرادت أن تعود إلى الداخل، وفكرت في شراء نظارة، لكن حركة الرجال في الورشة شدتها، كانوا يحاولون التخلص من الشجرة الضخمة عند المنعطف. شجرتها، شجرة حياتها، التي شهدت حركات طفولتها، وقصة حبها، ثم باركت زواجها الذي ما انتهت منغصاته لسنوات. لكن مسراته أبقته قوياً متماسكاً:

أُحِضر منشار كهربائي، لكنه تعطّل، وبدأ الرجال يحفرون بأدوات يدوية كي يقتلعوا الشجرة من الجذور، أرادت أن تصرخ، لكنها خشيت أن يساء تفسير تصرفها، لو كان أحد أبنيتها حاضراً لدفعته إليهم لمنعهم، لكنهما بعيدان، في قارتين منفصلتين، وهي في قارة ثالثة، وحيدة تشهد انكسار أحلامها واقتلاع الصور التي ظلت عزاءها.

تذكرت أول لقاء مع محمود، أسرها بجذعه المتناسق ووسامته الواثقة وعباراته المحببة، واجتذبته ابتساماتها الرقيقة ونظراتها الهادئة وعنقها المتألق، وشفتاها اللتان تهمسان دون حركة، كانت مرتبكة، لكنها حرصت أن تخرجه من ارتباكه، وباركت الشجرة والنجوم والنسمات حبهما، وحين وجدت نفسها بين ذراعيه عضت شفته، وأحست يده تغوص بنعومة في خصلات شعرها،

وظل هذا المشهد في ذاكرتها، وظلت الشجرة شاهدة على تناغم حبيبين لم تزعزع رباطهما الانكسارات.

لا تدري الآن لماذا تحس أن الكسور والتصدعات تحاصرها من كل جانب، فمحمود رحل فجأة. والولدان يتصلان في أوقات متباعدة، لأن لكل شيء ثمنه في هذا الزمن، حتى تحية الابن لوالديه غدت باهظة التكاليف، وشجرتها تقطع جذورها، وهي تستشعر رطوبة المكان واهتزاز الشرفة، وثقل الوجوه الرمادية.

ذعرت العصافير، وحامت حول المكان قليلاً، ثم فرت بعيداً حين رأت الشجرة تهوي، محدثة صوتاً قوياً، وانفض الناس الذين تابعوا المشهد قليلاً بوجوه غادرتها الرقة وغلفتها البلادة. واتجهت غيمة متهادية بعيداً نحوَ الشرق، ونظر أطفال بوجوه ساخرة، ورددوا دعابات بر يئة:

إذ قال أحدهم لزميله: "هذا اللي شاطرين فيه"، وقال آخر: يعلموننا في المدرسة العكس".

السنوات التي تلت زواجها أجبرتها أن تعض شفتها كثيراً، إذ كانت كالإسفنجة لا تريد للأحزان أو الغضب التسلل إلى الزوج أو الولدين، وكانت مرآة للفرح والنجاح، تعكسه لتعلن مشاركتها الآخرين فيه دون منة أو تكلف، وشجعت الولدين على التعلم والتفوق، قدرت أن ذلك سيخفف همومها وهموم محمود، لكن قوة خارقة أشبه برافعة عملاقة سحبتها بعيداً عنها وعن الزوج، وربما كانت غربة الولدين إحدى مقدمات النوبة القلبية التي أصابت محمود.

ما الذي جرى؟! كانت حياتها بسيطة هادئة، وكانت تخطط لرحلة حياة أطول، وأيام أبهج، فمن عطل ذلك كله؟! أهو الغياب المفاجئ للزوج، أم غربة الولدين.

أم أن شيئاً يجري لا تعرفه، لكنها تحسه على الجدران وفي الزوايا وتحت الشرفة، فقد حلت محل صور الشهداء والإعلانات عن المسرحيات والكتب إعلانات كهربائية ضخمة تروج للأطعمة والألبسة وتجهيزات المطبخ والأثاث وتعلن عن حفلات يومية ساهرة في المطاعم والفنادق خماسية النجوم.

ما الذي جرى؟ هل هناك قوة تريد للعالم أن يجري على هواها؟ أم أن الناس تغيروا؟ أسئلة حاصرتها وهي عند الشرفة تتأمل المارة والشجرة الملوية العنق مثل وعول كوّمها الصيادون، وتتملى وجوه الأطفال الساخرين، وموكب العصافير الحائرة المبتعدة.

أرادت أن تسأل جارتها عما ينوون فعله، لكنها عزفت عن ذلك، وهمت بإلقاء نظرة على الواجهات، فلاحظت أضواء تشبه أضواء العيد، فقدرت أن يكون التغيير قد شمل توزيعَ الأعياد وأسماءها وطقوسها، ولم تكترث كثيراً، لأنها ليست في وضع يسمح لها بقسط من البهجة.

أحست أن الأشياء تبعثرت إلى الحد الذي يصعب إعادة مناخ الترتيب إليها، كانت تملك القدرة على ترتيب كل شيء مهما بلغت درجة الصعوبة: توتر الزوج أو انفعالات الولدين، وهجمات الحزن، ونوبات الغضب التي لازمت محموداً في السنين الأخيرة، كلها تمكنت من إعادة ترتيبها،

أما الآن فقد بدت مثل جندي في جيش مهزوم، لا يدري ماذا يصنع أو إلى أي حائط يلجأ، ولم يعد يعرف خطوط التماس ومحطات الخطر وتخوم الصراع وأدواته.

أرادت أن تصرخ، لم يخرج صوتها، خشيت أن يكون التلف قد تسلل إلى حنجرتها، رفعت يدها فبدت مثل حكم في ملعب فارغ، إذ لم يكترث بإشارتها أحد، ولم تعنِ حركتها أي شيء، فأنزلت يدها وأضافت خيبة جديدة إلى مجموعة خيباتها.

مدت بصرها إلى عمق الشارع البعيد، تعودت توقع قدوم محمود من تلك الجهة من الشارع حيث يتلوى قليلاً، فتبرز الوجوه منه كأنها نبتت فجأة، لاحظت وجوهاً متباينة الملامح قادمة تتموج، وميزت وجهاً تقترب ملامحه من ملامح زوجها، ونسيت نفسها لحظة، وعاودتها اللهفة والرغبة في الابتسام، وانتظرت قليلاً لكن الوجوه تناثرت سريعاً في الجادات، وذاب الوجه الذي تابعته في الزحام، أو ابتلعته المنعطفات، فسخرت من أوهامها، وأحنت رأسها لتبعد المشهد عن ساحة رؤيتها.

تذكرت يوم سارا في حقل القمح، وأصغيا إلى وشوشة السنابل، مغمورين بالشمس والدفء، قربهما تدفق الماء بقوة، وكان جسداهما يتمايلان مع كل هبة ريح، وخطواتهما تتناغم، لحظتها أحست أنها لن تشعر بالخسارة لو أن الريح امتصتها على حد تعبير جون بيرنسايد، أما الآن فهي لا تشعر بما يحيط بها مثل محمود، حتى الحركة الصاخبة المدوخة في الشوارع المكتظة لم تعد تحس بها.

لمحت شباناً يتدافعون، ويترنمون بأغنية سمعتها في إحدى الفضائيات، كانت ثيابهم مطروحة بفوضى على أجسادهم النحيلة، وبدت عيونهم زائغة، ووجوههم شاحبة، كانوا يدخنون ويضحكون كي يلفتوا الأنظار إلى وجودهم، وتذكرت ملامح ولديها وهما في سنهم، لقد عودتهما أن يتصرفا باتزان، ويعبثا باعتدال، لكنها لم تفسرهما على أي شيء. لكنها الآن تحاول أن تتحمل غربتهما القسرية دون أن تعض على شفتها.

رنين الهاتف لم يعد يسمع كثيراً، وعاد الناس إلى الاحتماء بحائطي النسيان والرتابة، والاتكاء على أهداب الأمل، يمضغون فتات الخيبة، ويحسون مرارة طعم الهزائم.

ترددت ثانية قبل مغادرة الشرفة، فالحركة تؤنس، وإن كانت مشاهد الشارع لا تسر، وانتظرت أن يمر قرب الشرفة أحد معارفها ويلقي عليها التحية، أو تزورها إحدى الجارات لتواسيها، لكن أحداً لم يطرق بابها منذ الصباح، ،الشارع خال ممن تعرفه.

تساءلت ماذا تفعل بأحزانها الرمادية، قد تبعد العتمة داخل المنزل بإشعال المصابيح الجانبية، لكن عتمة الروح بماذا تضيئها؛ تمنت أن يستطيع المرء رمي أحزانه وهمومه كما ترمي الأحمال الثقيلة أو الحاجيات التي لا نفع منها، فتشت في ذاكرتها عن عمل أو زيارة ينسيانها الكآبة، لم تدر لماذا ضعُفت محاكمتها إلى هذا القدر.

لاحظت طفلاً يجري على الرصيف، كان يعدو برغبة واندفاع إلى أمام، فارداً يديه إلى الجانبين، بدا مثل عصفور يريد أن يطير لكن جناحيه لا يسعفانه، لاحقته بعينيها المتعبتين. لم يكن أحد قريباً منه، مال قليلاً عن وسط الرصيف، وبانت ابتسامته الطفلية اللامعة، ذكرتها ابتسامته بابتسامة ولديها حين كانا في سنه، خشيت أن يستمر ميلانه حتى منتصف الشارع، وهمت بمغادرة الشرفة والإسراع لحمايته، لكنها لاحظت امرأة تسرع وتحتضنه، فزايلها بعض الغم، وعاد إليها الإحساس بأن الحياة تجري، وأن قوة جريانها أكبر من الانكسارات، والألوان الكآبية والأحزان والمسافات.

هبت ريح جنوبية حملت إليها رسائل سرية، لا يمكن قراءتها على الشرفة، فعادت إلى الداخل لتفك رموزها، وتهيئ ردودها على مهل ونسيت أن تغلق الباب.

❑❑❑

اللعبة الخطرة

قصة: محاسن الجندي

لم تكن حياته في الغربة نوعاً رفيعاً من العيش، بل كانت نوعاً هابطاً من الأوهام الناشئة عن خدر الحواس، بين العمل المرهق، والتسكع، والنساء.

مزيج متناقض من المادي والروحي جعله يفقد الإحساس العميق بالأشياء، فلا بهجة ولا نشوة، بل أفكار حزينة، وكآبة محضة، ووحدة قاسية.

لا شيء هنا سوى أرض هلامية تنزلق من تحت الأقدام، فيهوى الإنسان إلى قاع الضياع واللا إنتماء والوحشية.

لكنْ... منذ بعض الوقت استبد به فيض من المشاعر الجديدة، وانطلق وميض يطارد ما غشي نفسه من غيوم الأسى والشجن، وانقشع ذلك الشعور من الاشمئزاز والإجهاد الفكري، والاهتلاسات الذهنية، وشعر أن كل عقله وقلبه وجسمه، قد استيقظت للحياة، والنور، وسرعان ما صفا ذهنه كسماء بعد يوم ممطر، حيث تراقصت كلمات ثلاث بأحرف ملونة على شاشة ذاكرته: الوطن.. الحب الأصدقاء.. لا شيء يشعر الإنسان بالانتماء سواهم..

إن يؤمن الآن أن الحب يروض حتى الخنازير، بل إنه القانون الأساسي للوجود البشري، وهو الرد الطبيعي –برأيه– لما يعانيه الكون من اغتراب وضحالة روحية.

بعد أيام من السفر في القطار –عبر دول العالم– وصل بلده الحبيب جلس على مقعد تحت شجرة ياسمين دمشقية في حديقة صيفية... بكى متأثراً وأخذ يعب الهواء العليل كعطشان في صحراء.

تأمل الأشياء المحيطة، والناس بعمق وكأنه لا يصدق أنه أصبح في أرض الوطن، شعور غامر بالنشوة والحبور، جعله يركع على الأرض ممرغاً وجهه في العشب ليشم رائحته العطرة..

بقي زمناً على هذه الحال، بعدها وثب واقفاً، ومضى صوب المدينة بأقصى سرعة مدندناً أغنيته المفضلة:

وهذا المساء سيقبل صحبي

ونسهر حتى الصباح..

وهذا المساء سيطرب قلبي

ملياً ولا من جراح

سلونا... سلونا..

آه.. قلبه يزغرد، سيتصل فوراً بالحبيبة (وفاء) ليفاجئها بحضوره، وسيتصل بعادل، وسناء، وعلي، ومنى، ومحمد...

لم تمض ساعات قليلة حتى التم شمل الأحبة، وقد ارتسمت الابتسامات على شفاههم، وشرعوا يتبادلون عبارات المودة والشوق بصخب وضجيج.

عادت إليه روحه، وانتعشت بهذا الجو الحميمي، كزهرة لم ترو منذ زمن، وامتلأت نفسه بالحيوية كعصفور أطلق من قفصه نحو الغابة. فأخذ يدور حول المائدة كعادته عند كل لقاء –وكأن شيئاً لم يتغير– فيسكب مشروباً في كأس هذا ويضع قطعة لحم في فم ذاك، أما عيناه فما تنفكان تلوبان بحثاً عن عينيها اللوزيتين آه.. عذراً منكم..! الحقيقة أنه فاتنا أن نعرف بالأشخاص الموجودين وعلاقتهم بهذا القادم من الغربة (ماهر)، فلنبدأ به:

–ماهر: عمره أربعون عاماً، كان يعمل بالتدريس قبل ذهابه إلى أمريكا للعمل، كي يستطيع الزواج من وفاء وبناء مستقبل مريح لها..

–وفاء: حبيبته الصغيرة المدللة، فتاة من عائلة غنية، لم تكمل تعليمها، فوضوية السلوك، تميل للهو والغرور.

–عادل: صديقه الحميم، درسا معاً، وتخرجا معاً، ما زال مدرساً، الشخص الأول الذي اعترف له بحبه لوفاء، أمضيا سهرات رائعة بصحبة وفاء وسناء.

–سناء: خطيبة عادل، تدرس الحقوق، عاقلة، متزنة، من وسط فقير، ولها عائلة تحتاج إلى مساعدتها.

–علي: ابن عم ماهر، يصغره بعشر سنوات، محام ناشئ، ذكي، خبيث، متكتم لذا فهو محط ثقة الجميع، ينصت إليهم باهتمام ويستوعب مشاكلهم.

–منى: حبيبة علي، تكبره بعشر سنوات، مهندسة، منفصلة عن زوج غيور، مازالت تعاني من صعوبات إجراءات الطلاق، يساعدها علي في هذا الأمر، لديها طفل صغير.

–محمد: شاب لم يكمل تعليمه، يعيل أسرة كبيرة، صديق الجميع، طيب المعشر، يهتم كثيراً بمشاكل الآخرين، لم يفكر بالحب والزواج.. لضيق الحال..

لنعد إلى ماهر الذي كان يحدق في حبيبته، فيراها لا تزال تحمل تلك الخصائص الأصيلة تقديراته بشأنها يمكن أن تذهب أدراج الرياح، فمن يعلم ماذا طرأ على حياتها في غيابه بعد أن تملي وجهها بشغف وشوق، قال بانفعال شديد:

-إنك في غاية الكمال، أصبح جمالك ناضجاً.. لشد ما طالعتني صورتك، لم تغيبي أبداً عن ذهني، كنت مخبأة في داخلي، في زاوية في القلب، كخمرة معتقة.

أجابت بلهجة ساخرة:

-هل تراني حقاً في غاية الكمال...؟

-بكل تأكيد، وهل تشكين..؟ أنا مازلت صادقاً كما عهدتينني..

أسكت محمد الجميع ليروي بعض النكات الطريفة، فانْهمكوا جميعاً بالضحك.. سألتهم وفاء بشكل فجائي:

-ألا تريدون مزيداً من الخمر..؟ سوف تنعشكم وتجعلكم أكثر تحرراً..

لاح في نظراتهم شيء من الاستغراب.. لكنهم لم يرفضوا طبعاً. ولاحظوا توترها وعصبيتها، فهي تضحك ولا سببَ واضحاً، ثم تستغرق في حالة ضجر وشرود قالت منى مقترحة:

-هلموا نلعب شيئاً...؟

قال علي:

-إني أعرف لعبة جديدة، مسلية جداً، وغريبة في نفس الوقت.

قالت منى:

-قل لنا بسرعة ماهي..؟

أجاب:

-حسناً.. عندما لعبناها كنا مجموعة من الأصدقاء، كما هو شأننا الآن، حيث اقترح أحدنا أن يقوم كل واحد بالحديث عن نفسه، بشرط أن يسرد بكل أمانة أسوأ شيء فعله في حياته واستحق تأنيب الضمير..

قال ماهر:

-يا لها من فكرة..! أظن أنها نوع من تعرية الذات..!

أجاب علي:

-هذا هو جمالها..

أثنى عادل بقوله:

-إنها فكرة طريفة، وإن كانت تحمل في طياتها نوعاً من الخطر، وسوف تستدر البكاء لا الضحك، ورغم ذلك نحن بحاجة إليها.

قالت وفاء مهتاجة، وقد احمرَّ وجهها وتوهجت عيناها:

-أعتقد أنها ستضفي جواً من التغيير والانتعاش، فليقل كل منا أشياءه بمحض إرادته قال محمد بارتباك:

-لنفرض أن شيئاً في الحديث لا يستطيع المتحدث أن يذكره أمام السيدات..؟

فقهقه علي ضاحكاً:

-عجباً..! إذن لا تذكر حادثة من هذا النوع.. واذكر من خطاياك ما يمكنك قوله أمامهن. قال علي يحثهم:

-يا جماعة..!. نحن أصدقاء، ولا نخاف بعضنا، فالتعري أمام الأصدقاء فضيلة.. هاها.. عبّر ماهر:

-على كل، الأمر كله دعابة،.. والتفت إلى وفاء هامساً: هل ستشاركين في هذه اللعبة؟

أجابت:

-مَنْ يخف الغابة، فخير له ألا يدخل إليها..

بدأ عليَّ اللعبة قائلاً:

-للتشجيع أيها الصحب الكريم..! سأروي قصتي حالاً: هي سخيفة، لكنها أربكتني لوقت طويل.

حدث الأمر في إحدى الأمسيات، عندما أوكل إليّ الشباب أن أعود محملاً بزجاجتين من الخمر، ولم يكن لدي نقود، لذا خطر لي أن أطلب من أمي، فذهبت إلى البيت، لأجد الجميع يغطون في النوم، مصادفة نظرت إلى التلفاز، فرأيت ساعة أختي اليدوية موضوعة هناك، لم أدر كيف تناولتها ووضعتها بسرعة في جيبي ثم مشيت في الظلمة وأنا أرتعد بشدة. رهنتها عند صاحب الخمارة، وجلبت الخمرة حيث تابعنا شربنا وسهرتنا، وكأن شيئاً لم يحدث.

في اليوم التالي كانت الأمور مقلوبة في بيتنا، وقد وُضع الجميع موضع الاتهام ما عداي، لأنني لم أُشاهد تلك الليلة. وأذكر أن والديَّ ألقيا اللوم على أختي لإهمالها وحامت شبهة حولها (أنها ربما تكون قد باعتها).

وأذكر أنني أخذت دور الواعظ، وآثار الخمرة لا تزال عالقة في فمي، وبعض حبات الموز- التي سرقتها من برادنا- لا تزال في جيبي.

تصوروا كم شعرت بعدها بالندم، إلا أنني قررت ألا أتحدث في الأمر مطلقاً وهذا كل شيء..

قالت منى بنفور وسخرية:

-إلا أن هذا طبعاً.. ليس أسوأ شيء فعلته في حياتك..!

علّق ماهر:

-برأيي.. هذه ظاهرة نفسية، وليست حدثاً.. و..

اعترضت وفاء:

-وماذا عن أختك..؟

أجاب: -لقد ظلت لفترة طويلة تشك بي، وتعاملني بحذر، ولم تعد تثق بي بينما أخذت تعاني من كل ذلك من قبل أهلي.

سخر محمد:

-يا لك من وغد دنيء..!

ردّ على التعليقات:

-ماذا.. على رسلكم.. أتريدون أن تسمعوا أسوأ شيء في حياتي، ثم تتوقعون العذوبة، والجمال فيما سأروي..؟!!

هب الجميع صائحين: دورك.. يا محمد...!

قال: صحيح إنه دوري، لكن أرجو إعفائي، فمنذ البداية لم أوافق على هذه اللعبة الشيطانية.

وافقته سناء: -أنا أيضاً، لم أحب هذه اللعبة..

اعترضت وفاء بشدة:

-ولكن إذا رفضت سوف تنهار اللعبة، ما المانع أن يسرد كلٌّ منا صفحة سوداء من حياته..؟ أنا سأبدأ فوراً بعد أن يفرغ عادل وماهر من دوريهما،

-وابتسمت بخبث- لأنني بحاجة لمن أحذو حذوه، أما أنت يا سيد محمد..! فسوف نتركك وجبة وسمة في آخر المطاف.

بدا وجه عادل مشدوداً بالانفعال، وهو يسمعها تتعهد بالكشف، فقال فوراً،

-إن ما يخفف الأمر في نظري، أن ضمير الإنسان سرعان ما يخبره عما يجب أن يقوله، وأنا أعترف أن ما فعلته كان الأكثر رداءة في حياتي، ومازال يجثم على قلبي كالصخرة، ويثقل ضميري بالعذاب، وجُل ما أطمح إليه أن تكونوا على قدر من التسامح والاستيعاب -خصوصاً ماهر-

حدث هذا بعد رحيل ماهر بسنة تقريباً، في يوم عيد ميلاد وفاء وعلى الرغم من درايتي بعلاقة ماهر العاطفية بوفاء، التي لم تكن قد توثقت كثيراً.

لست أدري يومها.. كيف توفرت الظروف لكي تبقى وفاء وحدها في البيت -بيت سناء خطيبتي الآن -إذ خطرت ببالي فكرة، انبثقت فجأة من لا شعوري، فإذا بي أطرق الباب في الواحدة ليلاً، ومعي هدية صغيرة، وبعض المأكولات البسيطة، وزجاجات من البيرة، فتحت وفاء الباب، وانطلقت

أمامي ببساطة، بثوبها البيتي الشفاف، وكأنها لا ترى غرابة في مجيئي، تناولنا الطعام، وشربنا البيرة، وتحدثنا معاً بعمق شديد، وحميمية. شخصياً.. لم أكن أحمل لها أي شعور بالحب، لأنني وقعت في حب سناء قبل وقت طويل، المهم.. إنني أخشى القول إنني ذهلت من نفسي.. لمَ فعلت ذلك، وما السبب صدقوني.. لا أدري حتى هذه اللحظة..

اقتربت منها، ما أذكره أن عينيها كانتا تتوهجان، وشفتيها تختلجان، قبلتها، فاستلمت في البداية، لكن عندما منعتني بعدها، صدقوني..! لم أفعل شيئاً، سوى أنني ابتعدت عنها وهكذا يا ماهر.. لم يحدث أكثر من ذلك، وأحلف لك بكل ما أؤمن به، إنها لم تكن سوى نزوة عابرة، أو ومضة شرر خاطفة، انطفأت للتو، ولم تراودني بعد ذلك مطلقاً، حاولت مراراً أن أعبر لك عنها في رسالة، لكن الجرأة لم تواتني.

ونكس رأسه خجلاً، مضطرباً، وكأنه على كرسي الاعتراف.

صاح محمد باحتجاج، وكأن هولاً قد وقع:

–يا إلهي، لقد خدع ماهر خدعة فظيعة، كلها عار وخسة..

أما سناء [خطيبته] فكانت تعبث بطرف كمها، وقد تشنج وجهها، ولم تنبس ببنت شفة. قاطعته وفاء بصوت ينم عن الانتصار، وهي تنظر إلى ماهر مخاطبة:

–لقد كان أحمق فعلاً، لم يحمل نحوي في حياته، مشاعر حب أو حتى اهتمام، أو صداقة. فكيف أبادله إذن مشاعر ليست موجودة..؟ ولكن دعنا منه، ولأعترف لك بصراحة: لن أتزوج منك يا ماهر..! ليس بسبب ما قيل، بل لأسباب أخرى، سأحاول التعبير عنها قدر المستطاع.

بعد رحيلك وبتأثير ظروف أخرى مغايرة –لسنا بصددها– ونتيجة التجارب التي عشتُها والعلاقات التي خضتها، اكتشفت أنني لم أحبك حباً حقيقياً، وكل ما في الأمر أنني حاولت أن أبدد حالات السأم التي كانت تفرد جناحيها كطائر الرخ في داخلي، فقد نشأت في قصر عامر بكل شيء إلا الحب والتفاهم، فالأب غائب بجسده وفكره مشغول بتجارته وصفقاته، والأم ليس لديها وقت إلا للاستقبالات والحفلات والنزهات مع صاحباتها ناصلات اللون..

وأنا أردت أن أقلد صاحباتي وصديقاتي، فأعيش قصة حب أفلاطونية، وأكون مثلهن مرغوبة من الشباب، ووددت أن يكون لي حبيب أملكه، وأفخر بالخروج والتنزه معه أمامهن، بالإضافة إلى شعوري الدفين بالحاجة إلى حبيب يهتم بي كأب روحي وكنت كذلك. ولكن لم أدرك، ولم أفكر، ولم أحلل ذلك حينها.

ولقد فشلت قصص حب عديدة نسجتها، وعشتها، لأن أهلي كانوا بالمرصاد –خاصة أمي– فهي تريد تزويجي من رجل غني، ومثقف، ومن عائلة عريقة.. الخ وكنت مرتاحة في قرارة نفسي لتصرفها، فأنا أحلم برجل غني جداً، يطير بي بعيداً ويدور بي العالم كله هذا بصدق ما لديّ، لكن ما أرجوه.. أن نبقى صديقين يا ماهر..! وأن تصفح عني من قلبك وعذراً شديداً من الجميع..!..

الجميع بدوا صامتين، في حالة توجس، بانتظار ما سيقوله ماهر، أما هو فقد اصفرّ وجهه لحظات، لكنه اغتصب ابتسامة شاحبة، وقال:

-شكراً لصراحتك وصدقك..! طبيعي جداً بعد هذا البوح -إذا كنا نحمل ما يكفي من وعي- أن نبقى أصدقاء، لكن ليس كالسابق مطلقاً.

ويتحتم عليّ البوح بمكنوناتي أيضاً:

-في وسط الغربة والتشرد، لم أكن ملاكاً نقياً، أبداً، فلقد عاشرت عدداً من النساء، وشربت الخمر بجنون، ولم أقف عن ذلك، حيث تناولت المخدرات من باب التجربة كما يقال..

لكنْ الأشد وطأة، وما يحز في نفسي ويقطعها إرباً، هو أنني نسجت علاقة مع أرملة غنية ولزمن طويل، دون أي عاطفة، بهدف استغلالها مادياً، إلى أن حصلت على عمل لا بأس به. لعنت نفسي مراراً أثناءها، فقد كانت تتجاذبني عاطفتان قويتان، البعض لها، والحاجة إليها، ما كان يخجلني، أننا نتبادل الأدوار في البطلة المنقذة وأنا المسحوق المُذلّ، ولذا أمعنت في تأجيج نار ولعها بي، كي أمارس المزيد من التسلط والامتلاك والقسوة، حتى تطورت المسألة لنوع من الانتقام وكأنني أنتقم من بلدها الأجنبي كله. ما عزّاني وخفف عني أنني وجدت عملاً في نهاية المطاف، فانقطعت عنها، وعادت إلى كرامتي وهيبتي، ونظافتي، ثم أعددت نفسي بعد ذلك لأكون جديراً بالزواج من وفاء.

الصدق.. أقول لكم..! ما لمسته في هذا ا لمساء، وما سمعته، أردأ بكثير مما عانيته في الغرب، هل رياح الغرب أصابتنا بأعاصيرها..؟ أم لفحتكم نار أخرى لا أعرفها..؟ ماذا حدث لهذا الكون..؟

نطق محمد كلماته بحزن، محاولاً تعزيته:

-هون عليك يا ماهر، إنها تلك اللعبة اللعينة المسؤولة عن سوء التفاهم الحالي.. وأسكتته منى بإشارة منها، حيث وقفت فجأة، مترنحة بعض الشيء، قائلة بصوت مبحوح:

-لمَ الاستغراب يا ماهر..!؟. أكنت تتوقع أن تجد في الشرق شيئاً مختلفاً..؟ نحن بلد من هذه الكرة الأرضية، حدث لنا قليل مما حدث للجميع من تغيرات..

المهم.. أَلا تحبون أن تسمعوا ماهو أسوأ من كل الاعترافات التي صُرح بها..؟

حدقوا فيها مشدوهين، أما محمد فتهكم:

-وماذا لديك بعد كل تلك المفاجآت، أكثر إدهاشاً، وأكثر توغلاً في الكشف..؟

بصوت حزين كأغنية كمان بعيد، قالت:

أنتم تعرفون، أنني رفعت دعوى تفريق بيني وبين زوجي -قبل علاقتي بعلي- لكن الحقيقة مغايرة لهذا، فأنا استخدمت علياً وسيلة وأوهمته أنني مغرمة به، وأنا لست كذلك، بل كان مجرد

اختيار مؤات، فهو المتحمس المفتون العاطفي لدرجة التهور المحامي، البارع، الذي يستطيع تقديم العون، بعد أن رفض أهلي مساندتي في دعواي أظن أنكم ستنظرون إلي بازدراء، لكن يجب أن أعترف لكم أنني مجرد امرأة باردة، لا أستطيع أن أحب مطلقاً. فالحب في نظري استبداد، وتسلط روحي ونفسي. ألا ترون معي أن المحب يهب محبوبه حق الاستبداد به، متنازلاً عن كل كيانه واستقلاله.

الحق أقول: لقد بلغت حداً أختار معه أن أختفي هاربة من العالم بدلاً من العيش كزوجة لأي رجل كان. فمنذ مراهقتي كنت أرى بيتنا سجناً أتوق للانعتاق منه فتتلاشى أصداءِ أصوات شجار أبي وأمي، كنت دائماً أسعى للسلام والهدوء فلا أسمع سوى أصوات النوارس على شطآني مهاجرة من يدي..

لكن البيت الآخر أيضاً –صار أكثر ظلاماً وبرداً وكآبة، فكرهت نفسي وكرهت كل شيء ولم أحب أحداً.

التفتت إلى علي وتابعت: أنتَ لستَ ملزماً بالبقاء معي.. هل فهمت..!؟ وتهالكت على الكرسي، وأخذت ترتجف وتنتفض كالمحمومة وتنتحب بهستيريا.. صرخ محمد، والغضب يستبد به:

–إنها المهزلة، وكأن رياح الشياطين أصابتنا بلهيبها..! والتفت إلى علي وقد صار كماء يغلي في قدر مخاطباً:

–هل انشرح صدرك الآن.. بلعبتك الحقيرة..؟ ها هي جدرانها تنهار فوق رأسك.. أيها المجنون.!

أطرق الجميع بصمت ووجوم، غائصين أكثر فأكثر في ذواتهم، وكل واحد يتساءل في داخله، هل ما قيل وعبر بالكلمات، كان كل الحقيقة؟ أم أن هناك المزيد من الستائر السوداء، يجب رفعها وإزاحتها كي تظهر نوافذ أخرى من النفوس ما زالت مغلقة، وبحور أخرى عصية على الغوص؟

وإن توغلنا وغصنا في أعماقها فعلى أي شيء سنعثر..؟ وماذا سنجد..؟

لآلئ..؟ طحالب لزجة..؟ مرجاناً..؟ سمكاً ميتاً؛ تفوح منه رائحة العفن..؟ أم مزيجاً من كل ما يمتلئ به البحر عميق الغور..؟

أما ماهر القادم من الغربة فكان يحدث نفسه:

أيتها الغربة..! ألن تتركيني..!؟ هاهو مساء آخر، أحصد فيه اغتراباً أشد وطأة وأقسى ألف مرة.. فماذا إذن عن المساءات القادمة..

يا لهم من قساة..! هؤلاء الذين يدعون حبك وصداقتك، ويتكلمون لغتك ثم يخلعون فجأة أقنعتهم كاشفين عن وجوه شنيعة.. وبشعة..

سأعود إلى الغربة مردداً مع رامبو [ليس لي أصدقاء في فرنسا]

وهل يوجد ما يدعو إلى التفاؤل في هذا العالم المجنون..؟

إنني لست أدري..!؟

❑❑❑

قرنفل أحمر
في مفرق الرأس

قصة: محمّد محيي الدّين مينو

منذُ فتحتُ عينيّ على الدّنيا لم أر إلاَّ الأسود:

ملاءة أمي سوداء، تتلفّع بها من رأسها إلى أخمص قدميها، فلا يبدو منها قلامة ظفر، وجه أبي متغضّن، يتربّد، إذا علا صوتها، أو أسفر وجهها، وإذا استقبلت جارتنا أمّ حنّا في غفلة عن عينه اكفهرّ وجهه، وجُنَّ جنونه، لأنَّ صوت المرأة عورة، ووجهها عورة، ولأنّ أمّ حنّا كالرّجل الغريب، لا يجوز أن تدخل بيتاً من بيوت الحارة في غياب الرّجال.

رغيف الخبز أسود مثل مُلاءة أمّي ووجه أبي.. كان أبو عبد الله الخبّاز يفرز الأرغفةَ: الأبيضَ منها لابن الحاج مصطفى، والأسود لي، وكان ابن الحرام يرمي الخبز المحروق في العجّانة، لتلتهمه من جديد، وهي تصدر أنيناً مكتوماً، لم أعرف وقتئذٍ معناه الحقيقيّ، لم أستطع أن أحمل أرغفتي السّوداء السّاخنة، فأخذت أنقلها من يد إلى يد، حتّى احترقت أصابعي النحيلة، وتناثرت الأرغفة على الأرض، وابنُ الحاج مصطفى يمطّ شفتيه، ويمدّ لسانه في وجهي، وهو يحمل أرغفته البيضاء في كيس أبيض. في طريقي إلى البيت توقّفت هنيهةً عند بيت الحاج مصطفى الأنصاري، وأنزلتُ سروالي في حذر، ورحت أكتب على الجدار كلمة (خنزير).

عَلَقُ العجوز أمّ عنتر أسود أسود.. مثل مُلاءة أمّي ووجه أبي ومثل رغيف الخبز.. كانت تضعه على الظّهور المحدودبة، فيسعى في أنحائها، ثمّ يستقرّ في موضع الألم، ويمتصّ الدمّ الفاسد، في نَهَمْ غريب، فإذا ارتوى سقط صريعاً، والعجوزُ أمّ عنتر تقرأ على الرّأس اللاّهب آياتٍ من القرآن الكريم. كنتُ أترقّبُ سقوطَ العَلَق على الأرض بلهفة، وأزاحم الأولاد، حتّى أدوسه بقدميّ الصّغيرتين دَوْساً شديداً، لم يكن ينزع مافي صدري من الغِلّ والغيظ و النّار... كأنّني كنت أدوس الحاج مصطفى وابنه الأبرص كالبيض الفاسد، كأنّني كنت أدعسِ رأس أبي عبد اللهّ الخبّاز

الذي تحسّس عجيزتي، وأنا أجمعُ الأرغفة التي تناثرت على الأرض، كما يتحسّس أبو فارس اللّحّام إلْية خروف.

لم أكن يومئذٍ أعرف معنى أن يجسّ أبو فارس بيده مؤخّرة الخروف، ثمّ يقرّبه من بالوعة دكّانه، ويقطع عنقه بسكّين سوداء، فيتدفّق الدّم غزيراً، حتّى يغطّي لحى الرّجال وشواربهم الكثّة. كنت أخشى أن يفعل بي أبو عبد الله الخبّاز كما يفعل أبو فارس اللّحّام بخرافه الصّغيرة الوديعة، فكنت لا أدخل المخبز إلاَّ إذا غصَّ بالنَّاس، أو كان أبو عبد الله وراء ميزانه لا أمامه.

مقبرة (ظهر المغارة) سوداء سوداء.. كانت في الواقع مقبرتين اثنتين لا مقبرة واحدة: "إحداهما لآل الأتاسي، والأخرى لعامّة النّاس، وكان صديقي صفوح يحمل أغصان الآس الأخضر إلى قبر أمّه خانم بَكّو، ويقرأ الفاتحة على روحها، وهو يجهش، ثمّ ندلف معاً إلى مقبرة الأتاسي، لنرى قبر (هاشم بك) المرخّم، وهي فرصة لم تتح لنا في حياته. لم يكن ثمّة فرق كبير بين المقبرتين، لأنّ الموت في النّهاية واحد والقبر واحد.. ولكنّ صديقي لاحظ أنَّ الأولى من الرّخام الأبيض والأخرى من الحجر الأسود، وهو فرق صغير، قد لا تضعه الملائكة في الحسبان.

وجه أخي . وهو يتقيأ دماً متجلطاً . أسود أسود.. وأمّي تهزّ سريره بيمناها تارةً ويسراها تارةً أخرى، وتبكي بكاءً خافتاً، حتّى لا يستيقظ أبي من غفوته، والدّم الأسود يتدفّق غزيراً من فمه، وكأنَّه جرح غائر، وفي الصّباح حمله أبي جثّة هامدةً إلى مقبرة الشّيخ سميح، وفتح قبر جدّي بيديه المرتجفتين، ووضعه بهدوء فوقه، ثمّ عاد إلى البيت، وكأنَّ شيئاً لم يكن، بكيته في صمت، بكيته زمناً طويلاً، وكلّما أغمضت عينيّ اليوم على حلم رأيته في سريره شاحباً أربدَ الوجه، يتقيّأ دماً أسود.

لم أكن أعرف لماذا مات أخي، وهو في شهره التّاسع أو العاشر؟!... بعد حين سألت أمّي، وهي تضع غصنَ آسٍ أخضرَ على قبره، فقالت:

. "الطبيب . يا بنيّ . أخطأ في دوائه، ففرط كبده".

الحلم أسود،

والخامس من حزيران أسود،

ووجه الأستاذ حسّان . وهو يضربني بعصاه الغليظة . أسود،

ووجه الفتّاحة أمّ محمّد سليمان أسود،

وكلبها . وهو ينبح في وجهي . أسود.

كلّ شيء في حيّ (بني السّباعي) أسود: أحذية الرّجال، ومُلاءات النِّساء، وأبواب البيوت، ووجوه الأولاد، وجوارب الأرامل...

إذا أغمضتُ عينيّ أو فتحتهما لا أرى إلاَّ الأسود، كأنَّني أعمى، لا يرى من حوله إلاَّ الأسود، أو كأنَّ الدّنيا مُلاءة أمّي أو وجه أبي أو رغيف محروق... كأنَّها عَلَق العجوز أمّ عنتر أو مقبرة ظهر المغارة...

لم أكن يومئذ قد قرأت (رأس المال)، ولم أعرف بعد معنى (البروليتاريا)، الّتي كان أبي يردّدها على مسامع عمّي عبد الباسط، وهو يحاوره، ثمّ يلتفت إليَّ، ويقول:

. "سبّ الآخرين وخذ ربع ليرة".

كنت لا أعرف من عبد النّاصر إلاَّ صورته المعلّقة على الجدار في بيت عمّي، وكأنّه واحد من أفراد الأسرة، وكنت وقتئذٍ أسبّ الحاج مصطفى الأنصاريّ وأبا عبد الله الخبّاز وأبّا فارسٍ اللّحّام... فيضحك أبي، وهو نادراً ما يضحك، ويدسّ في يدي ربع اللّيرة من غير أن أسبّ أحداً..

كان أبي . كما عرفت بعد حين . شيوعيّاً، وكان عمّي عبد الباسط ناصريّاً، وكان عمّي الآخر عبد الغنيّ بعثيّاً، لم يلتقوا يوماً معاً إلاَّ على مائدة العيد الصّغير أو الكبير، وربّما التقوا مصادفةً في عرس أو عزاء... وكان أبي متغضّن الوجهِ أربدَ، لا يضحك . كما يقول المثل . للرّغيف السّاخن.

قالت أمي، وهي تشير إلى صورته المعلقة على الجدار:

. "مهما طالت شواربكم، وتدلّت لحاكم، لن تكونوا مثل أبيكم"...

على ذكراه عاشت أمّي، وأخلصت له، فلم تتزوج بعده، بل لم تسفر عن وجهها يوماً، ولم ترم مُلاءتها السوداء جانباً مثل أم حنا وبناتها السبع، احتضنتنا، كما تحتضن (القرقة) بيضها، حتى نبتت لحانا، واخشوشنت أصواتنا، وصرنا رجالاً حقيقيين، "نأكل رأس الأفعى، ونهدّ الحيطان".

يبدو أنَّ أمّي بدأت تنسى، أو تتناسى، يبدو أنَّ قلبها ليس كمُلاءتها، ليس كوجه أبي العابس، ليس كرغيف أبي عبد الله الخبّاز، يبدو أن الكِبر عِبر، يبدو...

لا أريد أن أستطرد طويلاً، أو أن أحكي ما لا فائدةَ منه ولا طائل... لا أريد أن أفتح جرحاً غائراً في قلبها، يذكّرها بأيّامها السّوداء مع أبي ومع أمّه وأخته.. أنا لا أنسى، لا أنسى أبداً، ولكنّ الموتى اليوم لا يجوز عليهم إلاَّ الرَّحمة.

يوماً ما جرَّتني وراءها مثل جرو هزيل، وهي تبكي، وأتت دار الفتّاحة أم محمد سليمان في سوق (الحشيش)، عرفت فيما بعد أنَّ بيننا وبينها قرابة بعيدة، هي من جهة الوالد لا من جهة الوالدة.

كان على بابها كلب أ سود، ينبح نباحاً مرعباً في وجوه الدّاخلين إلى البيت والخارجين منه، وكنت أتشبّث بمُلاءة أمّي السوداء، وأنا أرتعد، وأرتجف.. وحين رمى أحدهم أمامه سِيقان دجاج نتنةً سكت الكلب، وهدأ قليلاً، فدلفنا غرفة أمّ محمّد، وقلبي يخفق كطائر ذبيح، ولكن الكلب عاد ينبح من جديد، وأمّي تنشج بين يدي أمّ محمّد نشيجاً دامياً، وتقول لها:

ـ "ما الحلّ، يا أمّ محمّد؟ ما زال كالثّور الهائج، لا يعجبه العجب ولا الصّيام في رجب، يدخل ملكاً، ويخرج وزيراً، لم أعد أحتمل، لم أعد أطيق هذه الحال".

وكانت الفتّاحة أمّ محمّد سليمان تضحك في وجه أمّي ضحكاً خبيثاً، عرفت متأخّراً معناه الحقيقيّ، ثمّ تسأل أمّي بلهفة وخبث، وهي ترمي أعواداً في مبخرة قديمة أمامها، وتفتح صفحة جديدة من القرآن الكريم، اهترأت أوراقه واصفرّت:

. "أما زال يسافر كلّ اثنين إلى بعلبك؟ لابدّ أن يكون حجابي قد قطع الطّريق عليه، وسوّد في عينيه وجه تلك البعلبكانيّة الفاجرة.

انتظري، انتظري، يوماً أو يومين، سأجعله كالحمل الوديع بين يديك".

هزّت أمي رأسها، وأمّ محمّد تلعق رأس قلم (الكوبيا) بلسانها، وتخرج من عُبها ورقة صفراء، وقبل أن تكتب شيئاً التفتت إلى أمّي، وسألتها بصوت خفيض، وهي تنظر إليّ في حذر وريبّ:

. "اغتسلت قبل أن تأتي إليَّ؟ لا حجابَ لديّ اليوم، إن لم تكوني طاهرة".

فأجابت أمّي، والدّهشة تعلو وجهها الدّامي:

. "مم أغتسل؟! منذ زمن أنا أنام على الأرض، وهو ينام على السّرير،

وضعت أمّ محمّد الفتّاحة نظارة مكسورة العين على أرنبة أنفها، وراحت تقلّب أوراق القرآن بصورة عصبيّة، وتنفخ في المبخرة كأفعى، فينبعث منها دخان أسود ورائحة حريق، ثمّ لعقت قلم الكوبيا بلسانها من جديد، وأخذت تكتب شيئاً ما، حاولت أن أقرأه، فنهرتني، كما نهرني كلبها الأسود اللّعين، وقالت لأمّي في نزق:

. "أبعدي الولد عن وجهي، أو أخرجيه قليلاً من هنا، نجاسة هؤلاء الصّغار تفسد عليّ أعمالي. ألم أقل لك الشّهر الماضي، تعالي وحدك، ولا تحضري معك ولداً؟!"..

هزّت أمّي رأسها من جديد، وأمّ محمّد تكتب حجاباً جديداً لها، سيسوّد في عيني أبي صورة تلك البعلبكانية الفاجرة، وسيعيده الليلة إلى أحضان أمي، وسيقلب أحوال جدّتي رأساً على عقب، وجدّتني في الواقع هي المشكلة الأولى في حياتنا الّتي تحيلها بكلمة واحدة إلى جحيم لا يطاق.

في الطّريق إلى البيت سألت أ مّي:

. "ماذا كتبت أمّ محمّد لك في الحجاب؟ أمّ محمد لا تفكّ الحروف، فكيف ستفكّ رقبة أبي ورقبة أمّه ورقاب النّاس؟!"...

أجابت، وهي تهرع إلى البيت بسرعة قبل أن يؤذن الظّهر، ويأتي أبي البيتَ، فيكتشف خروجها منه بلا إذنه، ويقيم الدّنيا على رأسها:

. "أمّ محمّد من الأولياء الصالحين، كلامها يليّن الصّخر، ويهدّ الجبال".

منذ ذلك الحين أخذت أتحيّن الفرصة، لأعرف سرّ حجاب أمّ محمّد، ولكن أمي كانت تخفيه عن الأعين، فإذا نامت خبأته تحت رأسها، وإذا نهضت من نومها وضعته في صدرها، وأبي ما زال كالثور الهائج، لا يهدأ ولا يستقرّ... اثنين في بعلبك، واثنين في حلب، وأمّي تقسم طوال أيّام الأسبوع الأخرى أنّها ستترك له ولأمّه البيتَ والأولاد، وتذهب إلى بيت عمّها الحاج كرمو، ولكنّها في النّهاية كانت تصوم ثلاثة أيام، أو كانت تصحبنا جميعاً معها.

أذكر أننا كنّا نقضي نصف الأسبوع في بيت الحاج كرمو، ونقضي نصفه الآخر في بيتنا، وأذكر أيضاً أنَّ أمّي كانت تحرص على أن تعود إلى بيتها ليلة الاثنين، وتضع قرنفلة حمراء في مفرق رأسها، ثم ترتدي ثوباً من أثواب عرسها القديمة، وكأنَّ شيئاً بينها وبين أبي لم يكن!...

ظلّ حجاب أمّ محمّد الأسود هاجساً لي، لا يعيره إخوتي الآخرون أيّ اهتمام، وكنت أترقّب أن تنساه أمّي تحت وسادتها يوماً، أو أن تتخلى عنه بعد وفاة أبي، ولكنّها كانت تزداد تشبّثاً به يوماً بعد آخر، وكأنه سرّ دفين، أو كأنه من رائحة أبي وذكراه، وهي ذكرى لم تكن سعيدة في أكثر الأحيان.

في صباح أسود من صباحاتنا السوداء غافلت أمي، وهي تغط في نوم عميق، وأخذت الحجاب من تحت رأسها، وأسرعت إلى غرفة مجاورة، وأخذت أفتحه في لهفة وخوف، وأنا أرتجف وأرتعد، فلم أجد سوى ورقة صفراء، عليها قلب (عبد الوهاب)، يخترقه سهم دامٍ، كتبت أمّ محمد على قناته اسم أبي، وكتبت على رأسه اسمها!..

لم أفهم وقتئذٍ معنى أن تكتب أمّ محمّد اسمها واسم أبي في حجاب واحد، وأنا صغير، أحاول أن أقرأ ماتكتب، فتنهرني كقطّ برّيّ. كانت تتراءى أمام عينيّ، وهي تلعق قلم الكوبيا مرّات، فيسيل لعابها، تتورّد وجنتاها، وأمّي تنشج نشيجاً دايماً، ولا يرقّ له قلب أمّ محمّد، فتكيد لها،

وتحيل نهارها ليلاً وسعادتها بؤساً، وفاقةً.. لم أشأ من فوري أنّ أطلع أمي على سرّ حجاب أمّ محمّد، حتّى لا أحطّم الصّور الجميلة في مخيلّتها، فانتظرت طويلاً أن تستيقظ من غفوتها ولكن أمّي منذ ذلك الصّباح الأسود لم تستيقظ على غير عادتها وبُكورها..

بكيتها بكاءً مرّاً، وأنا أمزق حجاب أمّ محمّد، وأدوسه بقدمي الصّغيرتين دوساً شديداً، لم يكن ينزع مافي صدري من الغل والغيظ والنار.. كأنني كنت أدوس الحاج مصطفى وابنه الابرص، كأنني كنت أدعس رأس أبي عبد الله الخباز وعلق العجوز أم عنتر..

عند حصر الإرث وجدت أن لأمّ محمّد نصيباً أسود من إرث أبي...

❒❒❒

ضدّ التيّار!!

قصة: محسن غانم

1 ـ أزرق

قال الواشـي للواشـي:

. ما عدنا نعرف موالينا من أعدائنا، كلّهم تلّون بالأزرق!!..

قال الوالي:

. لا معارضة في ولايتي. الشّعب موالٍ للسلطان!!!!

ردَّ الواشي:

. الرعية تتلون، تتقنّع، لا تُخلص.

. أتظن الأزرق ملغوماً؟ بين جوانحه أعداء؟

. اللون الواحد يخدع. في الأزرق ألوان أخرى.

. فليكن الأصغر لون جماعتنا.

2 ـ فوق النّار

جمع الوالي اللون الأزرق من كلّ منابته ومصادره كدّسه في بوتقة فوق النَّار. أضاف إليها العظام الزرق، الدّماء الزرقاء، العيون الزرق، الخرز الأزرق، الشياطين الزرق!! وبعد ساعة كاملة من تحريك الخليط في البوتقة، على النار، وتقليب المزيج جيداً. تشقّقت جدران البوتقة من شدّة الحرارة. وابتدأت محتوياتها تتسرّب منها، فتسيل الألوان، لوناً في إثر لون، الأخضر... الأصفر... الزيتيّ... الفستقيِّ... الرماديّ.... الخ....

3 . أصفر

الأصفر يزحف سريعاً. يرتقي الموجودات، يلوّن لأشياء كلّها. يعلوها. يتغلغل الأصفر في نسيج الموادّ جميعها. يخالط الأفكار، يضع بصمات أصابعه على جبين الحياة، وفي عيون الرّغبات. يغمس قبضة كفّه في قلب الأخضر!!

ثم يرفعها، ملوَّحاً بها، مهدداً. ويرسم بإصبعه الصفراوين، السبّابة والوسطى، إشارة النّصر الأصفر.

4 . أخضر

لحق الأذى باللون الأخضر، حاصره الأصفر، حبسه، طغى عليه!! شكا الأخضر. تزعّم المعارضة، حمل شكواه إلى الجهات الأربع، فوجدها قد تلوّنت بالأصفر.

اتَّجه الأخضر بشكواه إلى مجلس المدينة، شرح له بإسهاب وإطالة، ما قد ألحق به الأصفر من ظلم وعسف.

وقبل أن ينطق المجلس بالقرار. لاحظ الأخضر أن عيون جميع أعضاء المجلس، قد تلوّنت بالأصفر، ففرّ الأخضر، ناجياً بنفسه.

5 . طلب

رأى الأخضر أن لابدَّ له من مقابلة محافظ المدينة. فهو رأس السلطة، ومنفِّذ القانون والنظام، سينصفه من طغيان الأصفر.

وعندما تقدَّم الأخضر بطلبه، فوجئ بأنَّ المحافظ يرتدي قميصاً أصفر!! فتراجع الأخضر خطوة، وفرَّ هارباً.

6 . شكوى

قال الأخضر لنفسه:

. المحاكم وحدها تنظر في الخلافات القانونيّة. والقضاء فحسب جدير به أن يرفع عنه ظلامته.

ذهب الأخضر إلى القاضي، وبيده ورقة الادّعاء. فلاحظ الأخضر، أنَّ القاضي يدسُّ في جيب سترته ديناراً أصفر!!...

❑❑❑

شهرزاد 2000

قصة: شذى برغوث

وفي الليلةِ الألفِ، قالت شهرزاد: إن الأنوثة يا سيدي ليست شكلاً فقط، إنما هي إحساسٌ رائعٌ من المؤسف أنني لا أستطيع توصيله إليكَ، فما رأيك أن نتبادل المواقع لليلةٍ واحدة؟ هز رأسه موافقاً على تجريب عالم يجرب، قرأت عليه التعاويذ التي تعلَّمتها لتستطيع التعامل مع ذكورته الفائقة، ونفختْ، ودمدمتْ، فصار شهريار أنثى وصارت هي ذكراً، رفعت عليه السوط، فمات رعباً وخرَّ عند قدميها، ضحكت، وقالت له: لقد عفوت عنك لكني لن أرجع إليك سوطك فقد تعبت من سرد الحكايات.

*أخفتْ شهرزاد السوط وقررت نسيانه، فرحتها تضيق بها، كونها لن تحكي هذه الليلة حكايةً، وستنامُ باكراً، تستيقظُ عند طلوع الفجر ستسخر من الديك وستمدُّ له لسانها، ستُغني مع عصافير الحديقة، وستركض وترقص فللانتصار طعمٌ آخر، و للحرية جناحان من نورْ. كانت خفيفةً مثل ريشةٍ، انفلتتْ تصطاد الفراشات، وانصرف شهريار صامتاً صمتاً أقرب إلى الانفجار.

*روعة الأشياء بدأت تتخافت، وبدت ألوان الطبيعة تعود كما كانتْ، فارقها زهوها واشتعالها، وكل ما حولها يتكرر ويعيد نفسه، فصارت تعرف متى يصيح الديك، ومتى يزقزق أوَّل عصفور، وبعدها تشرق الشمس ثم كل شيءٍ محفوظٌ ولا جديد وشهريار في شغل عنها، فقد اعتاد الخروج بل أدمنه يرجع آخر الليل يهدُّه التعب ويتعتعه السكر، يرتمي على فراشه إلى الصباح التالي.

الملل يتسرب إلى نفسها، يزداد يوماً إثرَ يوم تحاول مغالبته بالنوم الكثير، بمتابعة أمور القصر . بالتسلي برقص الجواري ولا فائدة. بات يحاصرها حنين جارف إلى أيام الحكايات.

*تزينت وتعطرت وجلست على كرسيها الهزَّاز تعبث بخواتم وأساور في يديها، وتحلمُ وهي بانتظار شهريار بليلةٍ من تلك الليالي...

ولم تدرِ إلاَّ وصياحُ الديكِ قد أضاءَ الصبحَ وشهريارُ نائمٌ في سريرهِ كررتْ محاولتها وتكرَّر فشلها فقررت أن تنجح محاولتها هذه الليلة. نامت أثناء النهار وحين استيقظت مساءً شربت الكثير من فناجين القهوة والشاي فوجئ شهريار حين عاد ليلاً ووجدها مستيقظة رحبت به . أجلسته

على السرير . خلعت عنه عمامته وقفطانه لم يزدد إلا دهشةً واستغراباً وراح يرتب وسائده لينامَ. قالت له في غنجٍ عندي لك حكايةٌ جميلة ألم تشتق إلى حكاياتي، ردَّ متأففاً: الوقت متأخر، وحين أصرَّت اضطجع محاولاً مجاملتها، وبدأت حكايتها، يحكى أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد. أن صبية ذات حسنٍ وجمال، ولم تكمل جملتها حتى مال رأسه وعلا شخيره، اغتمَّت، وتوترت، ورمت بتاجها وحليها ونامت منبطحةً وقد تبللت وسادتها وتخضبت بالأحمر والأسود وحين أفاقت كان شهريار قد غادر ولن تراه إلى منتصف الليل. لا بأس ستحاول مرة أخرى وستروي له حكاية الصبية الجميلة التي أحبها ملك البلاد البعيدة وشغف بها، وكان يقضي الساعات بالنظر إلى محاسنها والتغزل بمفاتنها، ويقضي لياليه عاشقاً. وحين يداعب النوم عينيها يمسد لها شعرها، ويحكي لها حكايةً كما لو كانت طفلته المدللة يوسدها ذراعه القوية، وتستفيق على همسٍ جميلٍ وقبلةٍ ناعمةٍ، يطبعُها على جبينها الذي يرى منه ضوء النهار، كما كان يقول لها وحين تفتح عينيها يقف ضاحكاً وينحني، وهو يضمَّ يديه إلى بعضهما ليقول لها، شبيك لبيك ملك البلاد مُلكُ يديكْ.

*شربت الكثير من فناجين القهوة المرة والحلوة والشاي، خرجت إلى الحديقة لم تكن جميلةً كما كانت وأزعجها صوت الطيور وهمس الأشجار، وهذا القمر المتآكل ماله يبدو خابياً كئياً، قاربَ موعدُ حضور شهريار. راحتْ تتزينُ ككل ليلة وتبدل فساتينها إلى أن استقر رأيها على واحدٍ منها راحت تقلب في رأسها الحكايات هل ستروي حكاية الأمس، لا ستروي له أخرى قد تكون أكثر تشويقاً حتى لا يغلبه النومْ ستروي له عن الفارس الشجاع الذي جابَ البراري و القفار وقتل وحوش الغابة ونصرَ الضعفاء حتى صار رمزاً وأسطورة. أحبه البسطاء وهابه الأعداء، حتى وحوش الغابة صارت تعرف صورته وطقة سيفه ستروي له عن حبه لزينة التي رآها في إحدى جولاته عائدة بجرَّة الماء من الغدير، كان الوقت أصيلاً حين وقعتْ عيناهُ في عينيها، فأصابه البرق وارتجف وكذلك حصانه، ترجَّلَ فأجفلت الصبية ونفرت عيناها فقال لها لا تخافي يا ... قالت له زينة فقال لها يا زينة البنات ابنة مَنْ أنتِ؟ دلَّتْهُ على خِبائها فقال لها اسبقيني. واستأذني لي أباكِ، دخلت وراءها إلى رجلٍ بسيطٍ طاعن في السن، عرفه الرجل، فقام واقفاً فأدركه وأجلسه وطلب إليه يد زينة فقال له خذها خادمة لك يا فارس الفرسان، فردَّ عليه أنا لا أريدها خادمةً يا عمَّاه أريدُها سيدةً لبيتي، وأمَّاً لأولادي ورفيقةً درب وزفت زينة كما لو كانت أميرة، ازداد الفارس شغفاً بها، وعاشا في سعادة وخلفَّا نبتاً وولداً، تحكي لهما أمهما كل ليلة حكاية زينة والفارس الشجاع، يا الله ما لشهريار قد تأخر أكثر من كل ليلة، ها إن صوته قادم فرحتْ وتأهبت، رحبت به، فقال لها: ما حكايتك؟ فبدأت بسرد الحكاية، فقال لها: لا... لا.. أقصد ما الذي يُبقيكِ ساهرةً كلَّ ليلة، ولكن حسناً فعلتِ هاتي لي عشاءً وهيئي لي الفراش فأنا متعب جداً.

*تثاقلت خطواتها وهي ذاهبة لتحضير العشاء وسقط سيف الفارس واسودَّ وجهُ زينة وضاقتْ البراري وانطفأت النجومُ في السماء، حين عادتْ شهرزادُ بالعشاء كان شهريار نصف نائم، التهم طعامه وأكمل نومه حتى الصباح.

*ليلة تلو ليلة وسيل من الحكايات التي لا يريد شهريار الاستماع إليها لم لا يريد سماع حكاياتي مثلما كان سابقاً؟ ما الذي تبدَّلَ؟

*كان يجلس الساعات يستمع لحكاياتي، وكنت مرعوبة وسعيدة أكرهه وأحبه أخافه وأضحك عليه، وهو سعيد بحكاياتي، ورُعبي، سعيد بسوطه الذي يهتزُّ بين يديه دائماً.

*شهريار يعلو شخيره وهي تتقلَّبُ . يمشي النملُ في جلدها والمطارق تدقُّ في رأسها وفي شرايينها يتقدُّ الجمرُ، قامت من فراشها غير مرة خرجت وعادت. جلست على كرسيها الهزاز تحركه بعصبية ويداها لا يقرُّ لهما قرار. تفرك أصابعها، تعدُّها تطقطقها. ترجع رأسها للوراء تعيده للأمام، تنحني، والمطارق تدق والحكايات تختلط...

*تمطى شهريار، استدار لينسل مثل كل صباح تاركاً شهريار تغط في نومها، ابتسم منتصراً حين رأى سوطه القديم ملقى على الفراش التقطه، صاح بغضب شهرزادْ، لكنه أجفل حين قرأ الورقة المكتوبة إلى جانبه:

"وداعاً شهريار إليكَ سوطكَ مع آخرِحكاياتي"...

❑❑❑

آفاق

قراءات...متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

حوار الحضارات

بين الواقع والطموح

بعد كتابيه "تحديات المستقبل، ومن عناوين المجتمع القادم" يضيف الباحث سهيل عروسي في كتابه الجديد "حوار الحضارات بين الواقع والطموح" مساهمة فعالة في مناقشة هذا الموضوع الذي أصبح مثار اهتمام المؤسسات السياسية والثقافية والإعلامية على صعيد دول العالم كافة.

وهذا ما تجلّى من خلال نداء الجمعية العامة للأمم المتحدة التي أطلقت على عام 2001، عام الحوار بين الحضارات وعقدت حول تعميم فكرة الحوار وتعزيزها العديد من المؤتمرات والندوات الدولية.

إن مناقشة هذا الموضوع بأبعاده المختلفة تشكل الهدف الأساسي للباحث سهيل عروسي، حيث يرى أن خطورة مقولة صراع الحضارات أو صدامها تأتي من خلال تعبيرها عن مفهومات فلسفة القوة السائدة حالياً في الغرب ومفرداتها، مؤكداً على خطورة الدلالة وضرورة تجاوز مفهوم الصراع إلى مفهوم الحوار والسعي إلى تأسيس منظومة فكرية إنسانية جديدة ترتكز على قيم العدل وحق الشعوب في العيش والإفادة من موارد الطبيعة بشكل يضمن لها حياة مستقرة، بحيث لا يكون هنالك غني وفقير وظالم ومظلوم.

يقع الكتاب في 186 صفحة من القطع المتوسط ويتألف من قسمين يضمان ثمانية فصول، بالإضافة إلى المقدمة وثبت المراجع والمحتويات.

وقد مهّد المؤلف في تناوله لهذا الموضوع بشرح مفصل عن مفهوم الحضارة لاستجلاء ماهيتها، واستخلاص بعض سمات الحضارة العربية الإسلامية وإنجازاتها، ومن ذلك دلف إلى دراسة موضوع الاستشراق بأبعاده وتجلياته ومستوياته المختلفة بصفته أحد أهم أدوات الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، ليصل بعد ذلك إلى لب الموضوع في تأكيده على زيف "صراع الحضارات" وخطورته وضرورة التحول منها إلى مقولة حوار الحضارات.

*مفهوم الحضارة:

تعددت الآراء في تفسير معنى الحضارة لغة واصطلاحاً، واختلفت وجهات النظر في تحديد عناصرها ومقوماتها، وخصائصها، كما تباينت الآراء في عددها وأسباب اندثارها وزوالها، وتصنيفها الذي يكون تارة

بالاستناد إلى المكان، أو الزمان، أو المضمون والمحتوى.

وعلى هذا الأساس يذكر توينبي أن تاريخ الحضارة عرف /إحدى وعشرين/ حضارة بدأت بالحضارة المصرية القديمة، وانتهت بالحضارة الغربية المعاصرة، أما شبينغلر فيرى أن الحضارات الرفيعة أو العظيمة /تسع/ حضارات، وركّز من بينها على الحضارات الأساسية، وهي من جهة نظره:

1-اليونانية -الرومانية "الأبولونية".

2-العربية أو "الماجية".

3-الغربية أو "الفاوستية".

وبصرف النظر عن زمر الحضارة وعددها، فإن بعض الباحثين والعلماء ومنهم نوثروب يرون أن جميع الحضارات تنتظم في زمرتين رئيسيتين، إذ تتميز إحداهما بالمعرفة "النظرية -العلمية" كما في الحضارة الغربية، وتتصف الأخرى بالمعرفة "الجمالية- الحدسية" ويغلب ذلك على الحضارات الشرقية، وإذا كانت مقولة صراع الحضارات قد شاعت في الآونة الأخيرة على يد صموئيل هنتغتون، فإن هنتغتون يشير إلى أن الحضارات المعاصرة تتراوح بين 7-8 حضارات رئيسية من بينها الحضارة العربية والإسلامية.

ولما كانت قضية عدد الحضارات من القضايا غير المتفق عليها فإن ما يراه "ميلكو" أن ثمة اتفاقاً معقولاً مفاده أن الحضارات التاريخية العالمية هي "اثنتا عشرة" من بينها "سبع" حضارات اندثرت، ولم يعد لها وجود، بينما ظلت خمس حضارات قائمة هي: الصينية -اليابانية- الهندية- الإسلامية- الغربية.

*الوعي الحضاري:

ويناقش المؤلف في هذا الجانب قضية هامة طالما تحدث عنها علماء الغرب ولكن بتحيز علمي مكشوف لا يصمد أمام الحقائق الموضوعية، فهم يحاولون ومن وحي نظرة مركزية يراد أن تسوّغ السيطرة الغربية، وتتنكر للحضارات التي أسهمت في نشوئها إثبات مقولة أن نشوء الحضارة ارتبط باليونان، وأن الحضارة الغربية المعاصرة، بنت صرحها على جذر حضاري أوروبي، وفي ذلك مسعى لطمس آثار الحضارات الأخرى، وعدم الاعتراف بتأثيرها، والتقليل من شأنها.

والواقع أن المكتشفات الأثرية أثبتت أن الحضارة اليونانية نفسها قد نهلت من معين الحضارات الشرقية القديمة، ولاسيما من الحضارات السورية وحضارات ما بين الرافدين.

ورغم الإنكار أو التزييف فإن هذه الحقيقة أصبحت من الوضوح بحيث أنها لا تدفع، وفي ذلك يقول "ديورانت" أن قصة الحضارة "تبدأ من الشرق، لا لأن آسيا كانت مسرحاً لأقدم مدنية معروفة فحسب بل كذلك لأن تلك المدنيات كونت البطانة والأساس للثقافة اليونانية والرومانية.

ويضيف مؤكداً "فنحن ندين للشرق بجميع بدايات الفنون والآداب لدينا، وبقدر عظيم من معرفتنا".

*من إنجازات الحضارة ا لعربية:

ويرى المؤلف أن الحضارة العربية في سياقها التاريخي، الزمني تقع بين الحضارتين اليونانية والغربية، وهي وإن تكن الجسر الذي يربط بين هاتين الحضارتين، وإن تكن قد أخذت من حضارة اليونان، فإنها أضافت إليها من ذاتها وأغنت جوانبها، وبالتالي أعطت الكثير للحضارة الغربية المعاصرة، وكانت الأساس لها.

وثمة مئات المؤلفات والدراسات التي تشير إلى أثر الحضارة العربية في نشوء حضارة الغرب وازدهارها، حيث شكلت المؤلفات العربية في مختلف العلوم البذرة التي اعتمدت عليها علوم الغرب في الطب، والفلك، والفلسفة والرياضيات، وعلم الاجتماع، والجغرافية وسواها.

والحقيقة التي يعترف بها أكثر من باحث موضوعي منصف أن الإنسان العربي هو "أب الإعجاز الحضاري" الذي شهده حوض المتوسط من فجر التاريخ حتى اليوم، والذي أفضى إلى الحضارة العلمية التكنولوجية المعاصرة، وإذا رسمنا شجرة نسل للأفكار والنظريات العلمية والأدوات التكنولوجية الحديثة فإن جذور الشجرة هي جذور عربية، مشرقية مغربية تمتد ما بين وادي النيل ووادي الفراتين، وما بين خليج البصرة ومضيق جبل طارق.

وإذا كانت إسهامات الحضارة العربية الإسلامية، وإنجازاتها العلمية والفكرية قد شملت الفلك والرياضيات والجغرافيا والطب وعلوم الطب، والترجمة، واللغة والموسيقا والفيزياء، والكيمياء، فإن الشيء الأساسي والهام الذي تجب الإشارة إليه هو تلك الشروط الثقافية والجذور الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، التي أدت إلى ظهور حضارة عربية أصلية، حيث تتمثل تلك العناصر والشروط، كما يرى سارتون بما يلي:

1-سماح الدين الإسلامي وبساطته واعتداله.

2-مرونة اللغة العربية، وعبقريتها التي أتاحت لها استيعاب علوم وثقافاتها الأمم الأخرى.

3-الحج الذي كان وسيلة لجمع المسلمين على ثقافة واحدة.

4-الاعتراف بثقافات الشعوب الأخرى والتفاعل معها والإفادة منها.

وفي ذلك تقول المستشرقة الألمانية زيغريد هونكه "لو لم يبعث الشعب العربي الموهوب في حضارات البحر المتوسط روحاً جديداً لاندثرت تلك الحضارات، كما حدث لحضارات المايا والأنكا" ثم تضيف أن العرب "قدموا للبشرية أكبر دليل على أنهم أصحاب حضارة وأهل فكر وليسوا مجرد نقلة لحضارات الشعوب.

*الحضارات حوار أم صراع:

اعتبرت الأمم المتحدة سنة 2001 هي عام الحوار بين الحضارات، وإذا كان المنطقي هو أن تسود بين الحضارات والثقافات لغة الحوار، فإن المرحلة الراهنة تشير إلى ما يسمى صراع الحضارات وليس حوارها، حيث وجدت مثل هذه المواقف أصواتاً تعبّر عنها، ومفكرين ينظّرون لها.

والغريب أن تنطلق هذه الأصوات بعد سقوط الاتحاد السوفييتي، وانهيار الكتلة الاشتراكية، وأن يكون مصدر تلك الأصوات هو الولايات المتحدة الأمريكية.

لقد مثّلت هذا المنطلق الجديد مقولة صموئيل هنتغتون حول صراع الحضارات، الذي أطلق بذلك نقاشاً واسعاً بين مؤيد ومعارض، ورأى في ذلك بعض المحللين تعبيراً عن سياسة الاحتواء المزدوج التي تنتجها الولايات المتحدة الأمريكية في الشرق العربي الإسلامي منذ حرب الخليج الثانية".

ورأى محللون آخرون أن مقولة هنتغتون "تحيي روح الحرب الباردة وكأنها تقول: إن العدو للغرب ولأمريكا أصبح الإسلام والعالم الثالث، بدلاً من الشيوعية والاتحاد السوفييتي".

ومن وحي هذا التحليل انتقد إدوار سعيد أفكار هنتغتون وأطروحته "التي لم ترق إلى مستوى النظرية"

لأن صاحبها "اتبع منهجاً خاطئاً وتحليلاً دافعه سياسي، وأن منهجه مستقى من آراء ومصادر ثانوية وصحافية وسطحية، وليس مبنياً على واقع الحضارات، والخلافات" وشبه إدوارد سعيد موقف هنتغتون بمواقف "برنارد لويس" الذي كان ينتقي المصادر التي تناسبه في سرده عن الشرق الأوسط والإسلام.

ويرى الباحث سهيل عروسي أن هنتغتون يرتكب مغالطة كبرى حين يتجاهل صراع الفقر والغنى والقهر والاستغلال، والنهب والاحتكار حين يعتبر أن مثيرات الصراع "ستكون بين شعوب تنتمي إلى كيانات ثقافية مختلفة".

ويمضي هنتغتون في مقولته ليؤكد: أن قوى التحدي للغرب بعد سقوط الشيوعية تنطلق من الكونفوشيوسية والإسلام، وعلى هذا الأساس يحدّد الأعداء المفترضين لاعتقاده أن "التوكيد الآسيوي يكمن في نموه الاقتصادي والتوكيد الإسلامي ينبع من التعبئة الاجتماعية والنمو السكاني، ولذلك هو يفترض أن تكون "علاقات الغرب بالإسلام والصين متوترة وعدائية في معظم الأحوال".

ويتساءل المؤلف لمَ الإسلام؟ فيجيب هنتغتون "لأن الإسلام دين سيف بمجد الفضائل القتالية" إضافة إلى الانفجار الديمغرافي الذي تشهده المجتمعات الإسلامية.

ويفنّد المؤلف انتقالية هنتغتون بالقول: إن الإسلام في جوهره يحمل دعوة للتسامح ويبشر بمبادئ المساواة في الإنسانية، ويدعو إلى الحوار والتعارف بين الشعوب.

وقد أثبتت الحضارة الإسلامية قدرتها على التفاعل والحوار مع الحضارات التي سبقتها أو جاورتها، ولم تجد في ذلك غضاضة أو مشكلة، وهو ما تجسد من خلال المواقف والممارسة الاجتماعية والتاريخية.

والواقع أن هنتغتون بمقولته تلك يحرّف الصراع عن أسبابه الحقيقة ويتجاهل دوافعه الأساسية التي تخفي في جوهرها نزعة الغرب في الهيمنة والاحتواء، والسيطرة على الثروات والأسواق، واحتكار التكنولوجيا والتقنيات العلمية المتطورة.

* الصراع الحضاري بين الشرق والغرب:

ولعل ما كتب عن الاستشراق ودوافعه وتياراته يشكّل كماً كبيراً من المؤلفات والدراسات التي تشير إلى مقدمات السجال الحضاري بين الشرق والغرب، نتج عنها تضارب الآراء حول ظاهرة الاستشراق، بين مؤيد، ومعارض، ومادح، وذام لها.

وضمن هذا السياق العام يذكر الباحث سهيل عروسي أن "مصطلح الاستشراق" نشأ إثر حروب الفرنجة وعصر النهضة الأوربية حيث أخذت الصلات بين الشرق العربي والغرب الأوروبي أشكالاً مختلفة وبحسب الظروف السائدة لدى كل من الطرفين، فتارة أخذت العلاقة شكل الصدام العسكري، وتارة أخرى أخذت منحى الشكل التجاري، وفي أطوار أخرى أخذ طابع الشكل السياسي والشكل العلمي والثقافي.

ولما كان الحديث عن نتاج المستشرقين هو ضرب من التكرار الذي لا فائدة من إعادته، فإن التوقف عند الرؤية العربية للاستشراق يسهم في رأي المؤلف في تحديد طبيعة التفاعل أو التفاعل أو العلاقة بين الشرق والغرب، ومن الطبيعي هنا أن نجد آراء وتيارات تتوزع مواقف أصحابها بين من يشيد بفضائل المستشرقين، وحسنات الاستشراق، وبين من يتهم هذه الظاهرة، ويندّد بها، وربما وقف تيار آخر بين الرفض المطلق والقبول المطلق، فهو يقدّر بعض الجوانب الموضوعية للاستشراق، ويشير إلى سلبياته من جهة

أخرى، داعياً إلى موقف من الحوار بين الطرفين يقوم على المساواة والتكافؤ والرغبة المشتركة في فهم كل طرف للآخر فهماً علمياً وموضوعياً، بعيداً عن الغلو أو الاتهام، أو الرغبة في الهيمنة والتهميش، واحتواء الآخرين.

فهل يشكل هذا الموقف منطلقاً لعلم الاستغراب كردٍ علمي وعملي على الاستشراق؟

هذا ما يسعى إليه المؤلف ويشير إليه في الصفحات الأخيرة من كتابه، وهو بذلك يلتقي مع عدة دعوات لمفكرين وباحثين عرب وأجانب، مع تأكيد المؤلف أن هذا المصطلح "الاستغراب" ما زال مصطلحاً حديثاً، بدأ بالظهور منذ القرن التاسع عشر، وهو في جوهره مشروع رؤية لم تتجسد ممارسته على أرض الواقع، فما تزال تحيط به العثرات، وتعترضه المعوقات، وفي مقدمتها الحواجز القطرية بتناقضاتها، وتناحراتها المعروفة.

*كلمة أخيرة:

أخيراً فهذا الكتاب بغنى مادته الفكرية، ورصانة أسلوبه، ودقة المناقشة والاستدلال فيه، وبالرؤية الموضوعية التي حملها يشكل إضافة جادة ومتميزة تضيء فضاءات حوار الحضارات وتلامس بعمق هذا الموضوع من جوانبه المتعددة.

أحمد الحسين

قراءات... قراءات... قراءات

أنا طويل جداً،

وأخشخش بالورد

لا نرغب كثيراً في إعطاء محاولتنا أكثر مماتستحق، حسبها أن تكون مقاربة تحت التمرين، وذلك كاعتراف مبطّن بعدم إحاطتنا بمسوغات تقديم مقاربة في ضوء أي منهج كان.

فبعيداً عن ادعاءات المناهج... بتقديمها... بانوراما . مطابقة لما يوجد . داخل فضاءات النصّ.

إن السكوت عنه، . أي النص . يتمثل بتقديمها . أي المناهج . نتائج معروفة سلفاً، كتحصيل حاصل... تعرف مسبقاً، الأرض التي تمشي عليها؛ حيث يكون هناك تقصير، مابين تقنيات التحليل من جهة، ومن جهة ثانية.. تنسيق الوقائع المتناسبة بالضرورة... مع تلك التقنيات التي يعرضها نسق التأويل، لإعطاء تطابقات مزعومة، على خلفية خداع تبادلي، مابين النص، والمتلقي هذا من جانب، ومن جانب آخر، لا حيلة لنا بالتناص مع سبق الإصرار والترّصد، مع ماقد تعرّضنا له أثنا ءقراءة النص، لأن حلّ المشكلة، يتبدّى أحياناً، من خلال تكريسها، كمعنى ناجز.. تلك هي لعبة الممكن، والمتاح!...

. الغلاف: ثنائية الاختلاف والتأجيل:

قبل الدخول... عوالم عبد النور الهنداوي... الغرائبية المدهشة... والبدء بالحفر في سماكات النص اللغوية، والبلاغية كخطابٍ، يحمل رسالة مشفَّرة، لابدَّ من الوقوف عند دفتي الغلاف، واستنطاق موجوداته كتأسيس يشير إلى احتمالات المجرى الدلالي... للمجموعة الشعرية بكاملها...

فالغلاف تجاوز مهماته القديمة، بالحفظ الماديّ، لما يحتويه من الاهتراء، ومقاومة عوامل الوسط الخارجي... من رطوبة وغبار... الخ.

لقد أصبح يقرأ كعلامة "Singe" تأخذ دلالتها، بالتفاعل، مع بقية العلامات المقدّمة ضمن نظامٍ، ونسق شاملين، وبإجراء عملية جردٍ لموجودات الصفحة الأولى، نرى أنها تحتوي العنوان اللاّفت . أنا طويل جداً وأخشخش بالورد . والصفحة الأخيرة، تحتوي على بطاقة التعريف بالشاعر.... يجمعهما معاً، تصميم أنجز بطريقة الكولاج.

لن نغادر العنوان، قبل فتح الحوار معه، لمعرفة الرسالة التي أراد عبد النور الهنداوي توصيلها إلينا.

قلنا، إن العنوان، يلفت الانتباه، وهو ينجز ما ينجزه، عبر صدمةٍ لتوقعاتنا المسبقة، عن صناعته العناوين الشعرية، فقانونها، غالباً البلاغة والإيجاز، ولكنّ! عبد النور الهنداوي الذي يعرف كيف يقدّم نفسه بحرفية عالية،... يلجأ إلى أسلوب، يختصّ به وحده، دون الرجوع إلى حقول أدبية.. أي التفصيل و الإسهاب بالعنوان، ليتحفنا بعنوان يمتدّ عبر جملة اسمية، وجملة فعلية، امتداداً لا يخرجه من متن البلاغة وهو الدرس الأول المستفاد من عبد النور الهنداوي.

إن الشعريّة، وفاعليتها، تتجلّى بالاختراق المنظّم، لأفق التوقعات، فلا شرط مسبق قبل إنجاز النصّ، بل هي بناء معادلات جديدة من قلب الحدث الشعري وقيمته، فالشكل البلاغي، ليس شيئاً آخر سوى الإحساس به كشكل بلاغيّ!.. إن قيمة الشكل ليست معطاة في الكلمات التي تتكّون منها، بل في الفجوة.... gop . الحادثة مابين الكلمات . كعلامات . وبين ما يتلقاه ذهن القارئ منها... ومتجاوزاً لها في نفس الوقت.

فالعنوان المركّب بامتداده، يتحمّل "عبئاً دلالياً"، استطاع عبد النور الهنداوي أن يوزعه على واحداته، كأحسن ما يكون.

لنأخذ الجزء الأول، وهو الجملة الاسمية . أنا طويل جداً...... يبدأ العنوان بمفردة . أنا . ضمير المتكلّم المنفصل، كمبتدأ على مستوى الجملة، وبؤرة سردية يتركّز حولها الخطاب، ليكشف دواخلها، وهواجسها، وكمحرّك لما يليها. ونتساءل:

ترى، أي أنا ... هي، هل الهي . أنا... . Ego. فرويد كمستقبل بضغوط العالم، وكمقرٍّ للكبت الذي يمارسه . الهو . والأنا .Eogito . ديكارت.... التي تهبُ العالم وجوده بوجودها؟... لتنتهي بعبادة نفسها "نرجسياً... لن نعطي حكماً قبل أن ننظر مرة ثانية في الحامل . الخبر . المسند إليه . طويل . حيث تترادف الدلالات السابقة لـ . أنا . مع دلالات الخبر .. طويل ... وإذا كانت إحدى إيحاءات . طويل . هي البعد الفيزيائي؟ فإن معرفتنا الشخصية بالشاعر تنفي زعمه، وتحيلنا إلى بعد آخر، هو ما يريده الشاعر، ليكن تلميحاً.... التعرّف عليه.

وحتى لو كان الطول الفيزيائي ثابتاً، دون أن نصادر الاحتمالات... هو المطلوب، فالمطلوب منه، أن

لا يتجاوز التناسب مع الوزن والجنس، ومتوسط الطول مع الآخرين، فإذا تجاوز ذلك، انقلب إلى الضدّ، الضدّ الذي يؤكده الشاعر من خلال مفردة . جداً . فهل يرغب حقاً، بالسخرية من نفسه؟ الجواب: سيكون بالنفي... وهكذا يتحوّل شكّنا إلى يقين.

فالبعد الجسدي، ليس الدلالة التي يقصدها، وهو بذلك يحيلنا إلى دلالات جديدة، بتوازن فيما ادّعاء الشاعر، وردّ الفعل على هذا الادعاء..

مرة أخرى نتساءل: ماهو الطول الذي كلّما ازداد، لا يخرج جمالياً إلى الضدّ؟ وإن جماليته ودلالته لا تستكمل إلا باستمراره في الزيادة. السؤال ذاته؟ يستجرّ الإجابة... إنه الطول الذي يأتي من . ساحة الروح . وهو بهذا، يعطي حكم قيمة بإخبارنا ما يستحق حقيقة الوصف بالطول... أي ليس الشكل، وليس الطول، بل المضمون . الروح. العقل. المعرفة... وبالتتابع، نأخذ الجزء الثاني، وهو الجملة الفعلية.. وأخشخش بالورد....

إنها تتألف من . فعل مضارع + جار ومجرور، وفعل خشخش، باستعماله المتداول واليوميّ، والمبتذل، يدلّ على الاستخفاف، وعدم الاحترام للآخر؟ مرة ثانية...

يصدم عبد النور الهنداوي، أفق توقعاتنا، ويرمي حجراً في مياه مخيلتنا الراكدة، ليخلق عدداًمن دوائر الدهشة، والسؤال عبر مغامرة محسوبة بدقة، وعبر إمساكه ليخلق عدداً من دوائر الدهشة.. والسؤال عبر مغامرة محسوبة بدقة، وعبر إمساكه بخيوط القصيدة جيداً، فأدواته الفنية جاهزة لإتمام المهمة التي يعرفها، فهو إلى الآن، أمامه، وعلى المحور الاستبدالي، عدة خيارات، ليكمل دائرة المعنى، لوجود الفعل... أخشخش... الذي يلقي بظلاله.. بحرية؟...

إذن... ليكن الخيار الذي يسحب . العلامة . أخشخش من دائرة السلب، إلى دائرة الإيجاب . ليعود التوازن، إلى طرفي الجملة؟ وبكّل بساطة، أعاد صدم توقعاتنا مرة جديدة بإضافة . بالورد..

فمفردة .. الورد . بتداخلها دلالياً مع . أخشخش . ذات الجرس العالي والخشن والمفرغ، عدّلت المسار اللامرغوب، لمجرى الدلالة؛ ومع ذلك يبقى الخطر ماثلاً "أمامنا . فالورد . ذاته منقسم دلالياً على نفسه، فهو يعني من ناحية العطر . النضارة . الحب... الآخر . وينتمي إلى دائرة الإيجاب، ويعني من ناحية ثانية، إمكانية . الذبول، الجفاف. التغيّر . وينتمي إلى دائرة السلب. فهل كان هذا الخطر حاضراً في ذهن الشاعر؟ نحن نظن ذلك؟... فالورد . لا يصبح صائتاً بالاحتكاك... إلاّ لحظة الجفاف... وعندما تكوّن نسبة الماء . كرمز إيجابيّ . عالياً فيه، فالورد هنا، يكون في دائرة الإيجاب، والاحتكاك، يكون . هامساً ..

هذا الانتقال، مابين الإيجاب، والسلب، وبالتناوب، بتجاوب مع طبيعة . الجملة الفعلية . التي تمثّل . المتحول . في العنوان؛ والجملة الاسمية، تمثّل . الثابت . الذي لا يتغيّر؛ ومن أجل ذلك بالذات، كانت . الأنا . هي الفاعل الظاهر ، لفظاً وإعراباً، في بداية العنوان . الجملة الاسمية . ثم أصبحت . أنا . فاعل مستتر في الجزء الثاني، لمعرفته بأنَّ . الورد . لا يراهن عليه، رغم جماليته الظاهرة.

نعود أدراجنا إلى العنوان كاملاً، والمؤلف من الجملة الاسمية . الثابت . والجملة الفعلية . المتحول . لنرى أن الأنا، تعود دوماً إلى مناطق الذبول والجفاف، لتمدَّها بالحياة، ليصبح ..الورد . عابقاً على مدار السنة.

هكذا منطق الإحالات الدلالية. فـ/أخشخش/ محاصرة، مابين . أنا . و . الورد . وكأنهما قوسين يمنعان ما بينهما من الانتشار، أقصد، انتشار الجفاف، وإن كان سيظهر من حين إلى آخر، كمعركة لا تنتهي.

تلك هي الدلالة الداخلية للعنوان، أما الدلالة الخارجية، فتلك مهمة...علينا إكمالها حتى يتم اكتمال الإضاءة.

فالخطاب الذي يبدأ بـ . الأنا . كدلالة على حضور الذات، يحيل دلالياً . على . عدة ممكنات واحتمالات، . ويبقى السرد . هو الذي يقرّر، أي الاحتمالات الأولية للنص.

هل هي . أنا . تبحث عن . آخر . ؟ لتتحاور معه، وتقنعه؟ أم لتقمعه... أم لتتمرّد عليه، وبأي طريقة ستقدّم ذاتها؛ لنبتعد مؤقتاً عن . أنا . العنوان، ولننظر إليها كتناص.. مع . أنوات . أخرى ، وجدت، وموجودة تاريخياً، وواقعياً.

إنَّ أشهر أنا ستمرّ على ذاكرتنا، وهي حاضرة بأقنعة مختلفة، وتمارس حضورها التاريخي علينا هي . أنا . الحجّاج بن يوسف الثقفي، التي استعار لها بيتاً شعرياً، أصبح مثلاً يقال.

. أنا ابن جلاً وطلاَّع الثنايا . أنا حاضرة ببساطتها، وحزّمها، وعدم التفاتها إلى الآخرين... إلاً كدليل على حضورها، فالآخرون "مجرّد مرآة تعكس . أنات . كثيرة، ومرآة لمعرفتها... . متى أضع العمامة تعرفوني . إنها تعرف كينونتها، طولها بطلوع الثنايا، إنها ترتفع من خلال الآخرين.... سلّماً لها، وهي إذ ترتفع.. تؤكّد النقص الكامن فيها... أي عكس . أنا . عبد النور الهنداوي، الذي يؤكّد أنّ . الطول . صنعته البدائية له، وهي مصدر للإيثار، ففعل أخشخش، دعوة، ولفت انتباه للآخرين لمشاركته، وأيضاً... فإن . أنا . الحجاج، ناقصة، باعتبارها فرعاً من أصل... لذلك فهو يستمدّ قوته من آخر، هو . ابن . له، ومهما كانت قراءاتنا للبيت، يبقى الحقل الدلالي، واحداً، لأن قوة الأنا، في ضعفها الوجودي والروحي، وضعفها.. في قوتها المستعارة من غيرها.. وهي أيضاً، حاضرة . لغياب الآخر هي إذاً . أنا . تتحدث من مصدرٍ قوة ظاهرة. إنها... أنا... تجلس على القمة، وتستطيع اتخاذ القرار؟...

وإذا انتقلنا إلى . أنا . أخرى، تتناص مع . أنا . عبد النور الهنداوي، وتتحرك معه، على نفس الرقعة، شعرياً.. نقصد . أدونيس، الذي أقام الدنيا، عبر بيانات الحداثة، وتفجير اللغة...؟..

يقول أدونيس في إحدى قصائده.

. أنا ساعة الهتك العظيم، وخلخلة العقول

هذا أنا عبرت سحابة حبلى

بزوبعة الجنون...

ودون الالتفات إلى ادعاءات الشاعر، فـ . الأنا . تتحدث من القاع، وليست بيدها اتخاذ القرار... أنا ليست في السلطة، لأنها ببساطة... لن تهدد السلطة بالويل والثبور، قلنا تهدّد السلطة، لأنها ببساطة، لن تهدّد أبناء جلدتها الذين يتساوون معها، وهي إذ تقف بمواجهة السلطة، كـ . آخر . فإنها لا تقف لتفتح باباً للحوار، بل لتكون ساعة الهتك العظيم؛ هنا، تتلخّص المعادلة بالآتي:

(أنا + مقموعة + جنون × سلطة + عقول).

فهي أنا، تقف على الضدّ من أنا الحجاج، وهما مع ذلك، يبدوان في حالة صراع على الغنائم، واستباحة أحدهما الآخر.

ترى، أين تقف . أنا . عبد النور الهنداوي، وسط هذه . الأنوات . نظن أنه يقف في المكان الذي يستطيع

منه أن يناور، دون تعريض نفسه للخطر، فهو ليس في موقع اتخاذ القرار، ولكنه لا يتراجع إلى الظل، وليس في معرض أن يقدّم نفسه كقربانٍ . أدونيس . ولكنه أيضاً لا يملك إلاَّ أن يدافع موقع قدميه،.... هو يرفض، ولكن لا تتمرّد، مقاومة دون عنف، إنه يقدم نفسه بوضوح، ويترك لك فرصة لتكتشف منه مباهج . القاسم المشترك الإنساني!...

وننتقل الآن مباشرة إلى الصفحة الأخيرة من الغلاف، لنقرأ فيها بطاقة التعريف بالشاعر.

. عبد النور الهنداوي . ولد في درعا 1950. الشهادة العلمية . ثانوية عامة . دراسة خاصة. التحق بجامعة دمشق . كلية الآداب . فلسفة سنة ثالثة . ولم يتابع الدراسة، موظف منذ . 15 . عاماً . مؤلفاته:

1 . في البحث عن قبضة ماء... في البحث عن الطفولة.

2 . مفاصل الكوميديا...

وعلى التضاد من العنوان، يقدّم عبد النور الهنداوي نفسه، دون . رتوش . ودون ألقاب ... صراحة جارحة، وبكاء كثير، وأسىً لا يخطئه القلب، صراحة، تذكرنا . بسانشو بانزا . تابع دون كيخوته، وهو يصرخ برجال البلاط، عندما نادوه : . بالدون سانشو...

. اعلموا أيها السادة: أنا لا أحمل لقب دون

ولا كان أبي، أو أجدادي، يحملون هذا اللقب

أنا اسمي سانشو بانزا

أنا اسمي .....؟..

هكذا سمَّاني والدي .

ثمَّ يضيف .. أرى أن الذين يحملون لقب . الدون . على هذه الجزيرة، هم أكثر عدداً من الحجارة التي عليها...

فالتعريف، حتى يكون تعريفاً، يجب أن يدل على مايدل عليه بوضوح... وإلاَّ لبطُلَ أن يكون تعريفاً...

هنا، أرى أنَّ طرفي . العلامة . الدال والمدلول، يتساويان لا أ كثر ولا أقل..على عكس العلامة في الشعر... حيث تتسع المسافة، بين الدال، والمدلول، لدرجة أن يتحرك المدلول بعيداً عن الدال.

لقد بدأ التعريف، بتحديد مكان وزمان ولادة الجسد... الذي حاول جاهداً أن لا نلتفت إلى امتداده . طوله . لأنه ليس مصدراً، أو مدعاةً للتفاخر، ولكن، لابدَّ من تدوين زمان ومكان البداية التي تهب . كسر الهاء . الأنا وجودها، فإذا انتقلنا إلى التعريف بشهادته العلمية،... ليخبرنا بأنه لم يكمل دراسته الفلسفية،.... لإنطاق المسكوت عنه، نتساءل: ترى لماذا لم يكمل الشاعر دراسته؟.. على الأغلب، سيكون السبب... البحث عن مصدر رزق كي يحافظ . على جسده . حامل الروح، ... التي هي الحقيقة . الطول . لقد كان الجسد . كمتحول . ورد . مصدر عدم إكمال دراسته للفلسفة، الفلسفة التي تدرس الكليات... والكليات التي نبحث في أسباب الطول الحقيقية، ... وكان من عدم إكمال الدراسة، امتهانه الوظيفة، والوظيفة تعني فيما تعنيه إلى جانب لقمة العيش، الروتين، والملل، بل الجفاف الذي . أخشخش . ليداهم الورد.

ولكي يهرب الشاعر من الخطر المحدّق به... ينتسب إلى جمعية الشعر . من المتحوّل الوظيفة– إلى الثابت– الشعر– ولأجل هذا، يترك أسماء دواوينه الشعرية حتى نهاية بطاقة التعريف، لأن الشعر بالنسبة له،

هو ما يقوله عليه . الثابت ..

والملاحظ، أنَّ عنوان الديوان الأول، هو أطول عناوين دواوينه، وذلك ليس بمستغرب، ففي البداية، دوماً تكون . نسبياً . متعثرة، أو ما شابه، وتحتاج إلى البحث والتجريب، فكلمة . البحث . تدل على عدم الاستقرار، والقلق الدائم، والرغبة في معانقة الجوهر، والماهية . الثابت . مع العلم أنَّ البحث هنا، عن الماء والطفولة، كمصادر، ومنابع للحياة والبراءة... الثابت مرّة ثانية . .

إنها مصادر . الطول الحقيقية، وذلك عود على بدء، لأن . الماء . هو الذي يبقي . الورد . في دائرة الإيجاب، فإذا قورن الديوان الثاني مع الأول، انعكست الدلالة، حيث الإيجازوالقصر. وهو بذلك يدل على نضج التجربة. وإن كان البحث، رحلة تلازمها المفارقات كمفاصل . وجه . الكوميديا . المنثور قبل التقاطه، وإعادة صياغته فنياً، ليصبح . أنا طويل جداً وأخشخش بالورد.

وإذا تابعنا التأمل في مجازات الغلاف.. سنرى، اسم الشاعر، يتجاوبه مع لعبة ا لتضّاد. والتوافق الدلالي، فكلمة . عبد . تمثل التبعية، وفقدان الحرية، . المتحول . وكلمة . نور . تمثل مصدراً للإثارة، والرؤية للآخرين . الثابت . الإيجاب . هكذا هي لعبة الدلالات، التي تميل على بعضها البعض، عبر محوري التعاقب، والاستبدال ولو كان لنا، أن نعيد ترتيب الأوراق، لزعمنا أنَّ بطاقة التعريف... مكانها الصحيح، هي الصفحة الأولى... والعنوان، مكانه الصفحة الأخيرة.

إن بطاقة التعريف . الحاجة المكبوتة . قد صعِّدت . فنياً . عبر آلية ضخمة... لتصبح "أنا طويل....".

إنها علاقة السبب بالنتيجة؟...

ويبقى الحديث عن تصميم الغلاف، مهمة لا نستطيع مقاربتها مع إشارة سريعة إلى طغيان اللون الأزرق، بتدرجاته المختلفة، وبرز صورة الشاعر، باللون الأسود والأبيض على الغلاف الأخير، وظهورها، رجلاً يغطي مساحة واسعة.. مركزية، لا يستهان بها.

د.خالد المسالمة.

قراءات... قراءات... قراءات

بين المسرح الشعري والتاريخ

توطئة:

ثمة حقيقة أولية نود التذكير بها، وهي أن العلاقة بين الفن والتاريخ عريقة وقديمة قدم الإنسان، باعتبار أن الإنسان صانع التاريخ، والفن . كما يقول اليساريون . تعبير عن ذلك النشاط، وصورة عاكسة له.

رافق التاريخ المسرح الشعري العربي منذ البدايات الأولى للتأليف، ولا يعثر الباحث في تاريخ المسرح الشعري عن نصوص لم تستلهم هذا المصدر أو تستظل به. ويبدو أن التوجه نحو التاريخ كان عاماً، ولم يقتصر على المسرح، بل شمل مختلف الأجناس الأدبية، بحيث اعتمده كتاب الرواية والمسرحية النثرية، وفي مرحلة ثانية، القصاصون والشعراء، وكان جورجي زيدان في طليعة الروائيين العرب الذين وظفوا أحداث التاريخ واستحضروا شخصياته في العديد من النصوص، جاوزت العشرين عملاً، استلهم فيها التاريخ العربي الإسلامي، منذ العصر الجاهلي إلى بداية عصر النهضة، وأقبل على كتابتها بعد وفاته نخبة من الكتاب الذي راحوا ينقبون في بطون الكتب، ويقلبون في صفحات التاريخ، بحثاً عن موقف أو حدث أو شخصية، فاستحضروا أسماء القادة والزعماء، والفرسان، والمواقع، فحضر التاريخ في روايات علي أحمد باكثير من خلال "وا إسلاماه"، و"الثائر الأحمر"، و"سلامة القس"، وكرم ملحم كرم في "دمعة يزيد"، و"صقر قريش"، وأثرى الرواية التاريخية عبد الحميد جودة السحار، من خلال "أحمس بطل الاستقلال"، و"درة قرطبة"، و"قلعة الأبطال".

ولم يعجب علي الجارم، ومحمد فريد أبو حديد من التاريخ إلا بالشخصيات التي نبغت في الشعر، فقدم الأول أربع روايات، هي "هاتف من الأندلس"، عن سيرة ابن زيدون، وقصة حبه لولادة، و"فارس بني حمدان"، التي استحضر فيها السيرة الشخصية لأبي فراس الحمداني ، وخص المتنبي بعملين هما "الشاعر الطموح"، و"نهاية المطاف". وتناول الثاني بعض عمالقة فن القول، فوظف في رواية "الملك الضليل"، سيرة امرئ القيس، وفي "الزير سالم" سيرة المهلهل سيد ربيعة، وشاعرها.

واتخذ نجيب محفوظ التاريخ محطة انطلاق، حيث اعتمده في ثلاث روايات، هي: "عبث الأقدار"، و"كفاح طيبة"، و"رادوبيس"، وهي تشكل مجتمعة مرحلة من مراحل الكتابة الروائية لدى نجيب، هي المرحلة التي اصطلح النقاد على تسميتها بالمرحلة الرومانسية التاريخية..

وهكذا هيمن التاريخ على الرواية لفترة ليست بالقصيرة، وأصبح يشكل أحد اتجاهاتها الرئيسية، وأقبل عليه، في وقت مبكر، عدد من كتاب المسرحية النثرية، كان في طليعتهم فرح أنطون في "صلاح الدين ومملكة أورشليم"، وإبراهيم رمزي في "أبطال المنصورة"، و"المعتمد بن عباد"، و"الحاكم بأمر الله".

وليس غريباً أن يتجه العديد من المبدعين في معظم الأجناس الأدبية إلى التاريخ، لما له من أهمية، فهو أحد أهم القيم الثابتة عند الأمم، وفي حضارات الشعوب، والعودة إليه ملمح من ملامح التعبير عن الذات، ووجه من أوجه التعبير عن الوجود؛ فمنه ننطلق لربط الصلة بين الماضي والحاضر، بغية التطلع إلى المستقبل..

وإذا كان المسرح النثري . على سبيل المثال . قد نوع مصادره الإبداعية وأثراها على نحو ما فعل كتاب الرواية، فإن المسرح الشعري ظل وفياً للتاريخ، يؤثره ويفضله، فإذا كانت مسرحية "المروءة والوفاء" لإبراهيم

اليازجي تعدّ باكورة المسرح الشعري وفاتحته، فإن هذه الباكورة قد اتخذت التاريخ العراقي القديم مصدراً لها، حيث استدعى فيها الكاتب شخصية النعمان بن المنذر، الذي حكم منطقة الحيرة في القرن السادس الميلادي، ولم يخرج عبد الله البستاني. وهو من أغزر شعراء المسرحية وأسبقهم إلى الكتابة فيها. عن هذا التقليد، وإن خالف نهج المبدعين العرب، حين استمد بعض مسرحياته من التاريخ اليهودي فمادة مسرحيته "مقتل هيرودوس"، مستلهمة من "التاريخ اليهودي في القرن الأول قبل الميلاد، والمرجع الذي استقى منه المؤلف حوادث مسرحيته هو تاريخ يوسيفوس اليهودي، الذي أورد تاريخ هيرودوس، وجاء بتفاصيله قبل أولاده".

وأثرى أحمد شوقي هذا التقليد وأغناه بطائفة من المسرحيات الشعرية، كانت كليوباترا سنة 1927 فاتحتها، تلتها "مجنون ليلى"، سنة 1930، و"قمبيز وعنترة" سنة 1931.

واقتفى آثاره طائفة من الكتاب العرب، الذين اتخذوا أعماله أنموذجاً للمتابعة والاحتذاء، سواء على مستوى الشكل (الشعر الإحيائي)، أو على مستوى المضمون (التاريخ).

ورغم التطور الذي شهده المسرح الشعري، لاسيما في المرحلة المعاصرة، إلا أن التاريخ ما زال هو المصدر الذي يؤثره معظم كتاب هذا اللون من التعبير، فلم يخرج الجيل الذي حمل لواء المسرحية الشعرية بعد شوقي عن هذا التقليد الفني، فالتزمه عزيز أباظة في "شجرة الدر"، و"غروب الأندلس"، و"الناصر"، و"العباسة"، وكذلك عدنان مردم بك في مسرحيته "الحلاج"، و"رابعة العدوية"، و"الملكة زنوبيا"، و"القزم"، فكانا صورة لشوقي، وامتداداً له، وإن كانا دونه من حيث الموهبة والاقتدار، وخير من مثل المسرحية الشعرية التقليدية بعده.

وآثره الشرقاوي في "مأساة الحسين"، و"صلاح الدين والنسر الأحمر"، و"عرابي زعيم الفلاحين"، والتزمه صلاح عبد الصبور في مسرحية "مأساة الحلاج"، و"ليلى والمجنون"، واستحضره محيي الدين البرادعي في مسرحية "المؤتمر الأخير لملوك الطوائف"، و"دمر عاشقاً"، ومعين بسيسو في مسرحية "ثورة الزنج"، وسليمان العيسى في مسرحية "ابن الأيهم"، وفاروق جويدة في مسرحية"الوزير العاشق"...

على أن حضور التاريخ واستدعاء شخصياته لم يكن على مستوى واحد في جميع الأقطار العربية، بل لدى القطر الواحد من مرحلة إلى أخرى، فعلى سبيل المثال، شهد هذا المصدر في حركة التأليف المسرحي في سورية فترات ازدهار وتألق، فأكثر الشعراء من الإقبال عليه وتوظيفه، فخلال ثلاث سنوات صدرت أكثر من عشر مسرحيات شعرية.

وعرف أيضاً فترة صمت طويلة، انحسر فيها وتراجع، بل كاد يختفي كلية. فعلى امتداد أربعين سنة، لم تعرف حركة التأليف المسرحي الشعري سوى ثلاث مسرحيات.

وتقف هذه النماذج دليلاً على تلك العلاقة الوطيدة بين هذا الفن (المسرح)، وذاك العلم (التاريخ)، بل إن بعض الدارسين جعل التاريخ أحد أسباب قبول العرب هذا الفن، باعتبار أن الشعر هو الفن العربي الأصيل، والتاريخ من أشهر الفنون التي برع فيها العرب، "ولم ترتبط المسرحية في الوطن العربي بالتاريخ في نشأتها فحسب، بل إنها لم تلق القبول، ولم تنتشر، ولم تزدهر، إلا باعتمادها التاريخ مصدراً لها، والشعر وسيلة للتعبير؛ فقد كان التاريخ في المضمون، والشعر في الشكل هما المسوغ لدخول المسرحية في حرم الأدب العربي فقد أكسبها التاريخ من عراقته بعض التقدير، مثلما منحها الشعر من أصالته بعض الإعجاب فحظيت بالقبول، بل والإقبال، لاسيما بعد أن قدم شاعر كبير مثل أحمد شوقي على كتابة المسرحية الشعرية المستمدة

من التاريخ".

ولا يقف دور التاريخ عند حد المساهمة في نشأة المسرحية، وجعلها فنًّاً يلقى الرضا والإقبال، ويحتل مكانة مميزة ضمن حركة الإبداع العربي، بل كان في بعض الأقطار وراء تألق العديد من النصوص التي استدعت شخصيات تراثية ووقائع تاريخية، ولابد من الاعتراف بأن هذا الاتجاه (نحو التاريخ)، هو الذي قدم في حركة التأليف المسرحي بعض المسرحيات المتألقة، مثل مسرحية "المأمونية"، لأحمد سليمان الأحمد، و"الإزار الجريح"، لسليمان العيسى، و"حكاية الأيام الثلاثة"، للدكتور عمر النص، ومسرحية "أحلام ودموع"، لمعروف الأرناؤوط.

ويبدو أن هذه العلاقة الوطيدة التي ظلت لفترة طويلة مميزة لحركة المسرح الشعري، وأحد تقاليده الفنية، كانت وراء اعتقاد بعض النقاد أن المسرحية الشعرية ينبغي "أن تعالج موضوعات مستمدة من الأساطير، أو مستمدة من فترة تاريخية بعيدة عن الحاضر، إلى الحد الذي يتطلب الاعتراف بالشخصيات كشخصيات حية، مما يتيح لها أن تتكلم بالنظم والملابس التاريخية المتعددة الألوان، والتي تساعد على تقبل النظم".

وعلى هذا، فإن اعتماد جل شعراء المسرحية التاريخ يكشف بجلاء ووضوح طبيعة العلاقة الوطيدة بين المسرح والتاريخ، وتبعاً لتجذر هذه العلاقة، لم يستطع أن يستغني عنها أي كاتب للمسرح الشعري؛ فقد ينصرف هذا الشاعر أو ذاك، عن التاريخ ويستلهم مادته من مصدر آخر، إلا أنه يعود ثانية بشكل أو بآخر إلى هذا المصدر الثري.

وإذا كانت العودة إلى التاريخ ظاهرة مميزة يمكن أن يرصدها الباحث في تاريخ المسرحية الشعرية، إلا أن أسبابها ومسوغاتها تبقى متباينة بين نقاد المسرح وكتابه. فهناك من أرجع عودة رواد المسرح إلى التاريخ إلى قلة التجربة، ونتيجة لافتقار الأدب العربي إلى نماذج تحتذى؛ فحين أقبل هؤلاء على كتابة المسرحية، لم يجدوا إرثاً مسرحياً يتكئون عليه، وأمثلة يحتذونها، ومنها ينطلقون، ومن القائلين بهذا عبد القادر القط، الذي ذهب إلى أن المؤلفين العرب استمدوا "موضوعاتهم في البداية من التاريخ، حين كان أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي، لم يوجد بينهم بعد . لغياب البيئة المسرحية و المحاربة الطويلة . مواهب مسرحية تستطيع أن تنتزع من الحياة المعاصرة موضوعات وشخصيات من خلق الكاتب المسرحي وحده، فكان طبيعياً أن يلجأ إلى التاريخ، يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشامل".

ويلتقي القط في هذا مع توفيق الحكيم، الذي ذكر في مقدمة المسرح المنوع، أن قلة الزاد والفراغ المسرحي لم يكن فقط وراء إقبال العديد من الكتاب على التاريخ، بل كان أيضاً وراء تنقل الكاتب، في فترة وجيزة جداً، بين المذاهب المختلفة.

وهو رأي يبدو غير مقنع لجملة من الأسباب، أولها أن توظيفه لم يقتصر على رواد المسرح الشعري، بل شمل معظم من كتب للمسرح الشعري، سواء تعلق الأمر بأولئك الرواد أو بالجيل الثاني. وثانيها أن توظيفه ظاهرة ميزت المسرح العالمي وآداب أمم لها تاريخ عريق في هذا الفن، فهل كانت عودة راسين وكورناي وفيكتور هيجو وقبلهم شكسبير إلى التاريخ بسبب جدة هذا الفن على الأدبين الفرنسي والإنجليزي؟!..

ولم لا تكون العودة إلى التاريخ مرجعها إلى اعتبارات فنية وجمالية، قوامها سهولة التشكيل الفني؟! فالمؤلف الذي يعود إلى التاريخ، يجد الأحداث مهيأة والشخصيات جاهزة. وحتى الحل يكون شائعاً ومعروفاً،

وما عليه ألا أن يجيد اختيار الحدث وحبكة وإلهاب الصراع بين شخصياته، وصياغة تلك المادة الخام بشيء من التعديل، حتى يعبر ذلك الحدث المنتخب عن رؤيته الفكرية، والقضية التي يود التعبير عنها. وربما كان هذا العامل الفني وراء نزوع العديد من الكتاب في مختلف الأجناس الأدبية نحو التاريخ ووقائعه، "حيث يقدم التاريخ للكاتب كثيراً من المادة التي يمكن تشكيلها درامياً، وتتمثل هذه المادة غالباً في صفات الشخصية وما عرف عنها تاريخياً... كما يحاول الكاتب النفاذ إلى رؤيا عصرية يرصدها من خلال تشكيله اللغوي عن طريق الإيحاء والمماثلة".

ودون شك، فإن التاريخ يسهم في تقديم أحداث درامية جاهزة، يمكن إعادة صياغتها في شكل مسرحي، مما يعفي الكاتب من مشقة الخلق وصعوبة المعاناة، والجهد الذي يبذله كل مبدع يسعى إلى أن يبني هيكلاً لمسرحية واقعية، فالتاريخ مصدر ثري وحافل بالمواقف والشخصيات التي لها وميضها الخاص، ولا تزال تحتفظ بقدر كبير من الدرامية، ويمكن للمبدع، مع شيء من التعديل إعادة التشكيل أن يخلق منها مسرحية تتماشى ورؤيته الفكرية، والهدف الذي يود التعبير عنه، وهو زاخر أيضاً بالأحداث والشخصيات والعبر المؤهلة، لأن تكون مادة لنص مسرحي جيد، فعن حوادث الحب والغرام، حفظت الكتب التراثية أخبار عبلة وعنتر، وليلى والمجنون، وعزة وكثير، وعروة وعفراء.... وعن مواقف العزة والشهامة والكبرياء، سجل التاريخ . بأحرف من ذهب . أسماء المعتصم، وهارون الرشيد، وصلاح الدين. وعن الدهاء والمكر، هناك صفحات تحكي عن دهاء معاوية، ومكر عمرو بن العاص، وأخرى تروي ورع وتقوى أبو بكر، وعمر، وعثمان، وأبي ذر، ورابعة، والحلاج، وابن الفارض. وعن جبروت الأفراد والأسر، حدثنا التاريخ عن الحجاج بن يوسف، وزياد بن أبيه، وأبي مسلم الخراساني، ونكبة البرامكة، وآل طاهر.... وهكذا يجد المسرحي في كتب التاريخ ما من شأنه أن يمده بالمادة ويغنيه.

وهذا التعليل يتردد في العديد من الدراسات، ويتكرر على لسان أكثر من ناقد، والذي لاشك فيه، أن سهولة التشكيل (المعيار الفني) وراء إقبال طائفة من المبدعين على توظيف أحداث التاريخ واستدعاء شخصياته، باعتباره المصدر القادر على أن يوفر للنص ما لا يوفره مصدر آخر، ولكن الذي لا نقره هو أن يكون ذلك هو المعيار الوحيد في تفسير الظاهرة، فلم لا يكون الدافع إحساس الكاتب وشعوره بأن هذا المصدر قادر على أن يمنح نصه الإبداعي "طاقات ودلالات تعبيرية لا حصر لها، لأن معطيات التراث لها كثير من التقديس والتبجيل في نفوس الأمة، والكاتب المسرحي، حيث يقوم بتوظيف التراث يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدانها"..

وقد يكون التأثر بالمذاهب الأدبية من كلاسيكية ورومانسية أحد العوامل الفنية التي جعلت تلك الكوكبة من رواد المسرحية الشعرية يوظفون التاريخ، ويستلهمون أحداثه. فقد كشفت النصوص الأولى التي قدمها إبراهيم اليازجي، وعبد الله البستاني سيادة المسرح الكلاسيكي، لاسيما الفرنسي منه، وجاء شوقي، ثم عزيز اباظة، فجذرا هذا المذهب الذي تشترط قواعده اعتماد التاريخ، سواء أكان حقيقياً أم أسطورياً."إن المذهب الكلاسيكي اشترط لتأليف التراجيدية أن يستمد موضوعها من التاريخ، ولما كان المذهب الكلاسيكي قد قام على بعث محاكاة الآداب اليونانية واللاتينية القديمة، فقد كان من الطبيعي أن يكون التاريخ الحقيقي أو الأسطوري الذي يستمدون منه موضوعاتهم هو تاريخ اليونان والرومان، على نحو ما يلاحظ على مسرحيات الكاتبين الفرنسيين اللذين تتمركز فيهما كلاسيكية المسرح، وهما راسين وكورناي، اللذان استمدا موضوعات مسرحياتهما من تاريخ اليونان والرومان".

وعاد الرومانسيون إلى التاريخ الأوروبي الحديث، كبديل عن التاريخ الإغريقي الذي اعتمده الكلاسيكيون، وقصروا مضامين مسرحياتهم عليه. ومن هذا المنطلق، وتداعياً له، قدم فكتور هيجو . أديب فرنسا الكبير وحامل لواء المذهب الرومانسي في المسرح . الملك يمرح، من تاريخ فرنسا، و"هرناني"(11)، من التاريخ الإسباني، و"كرومويل"، و"ماري تيودور"، من إنجلترا، فأحيوا بذلك ماضيهم الوطني، واتخذوه بديلاً عن التاريخ اليوناني القديم.

وبالتبعية والتأثر، استلهم شعراء المسرح العرب تاريخ أوطانهم، فعاد شوقي في "كليوباترة"، و"قمبيز"، و"علي بك الكبير"، إلى تاريخ مصر القديم، وفي "عنترة"، و"مجنون ليلى"، إلى التاريخ العربي، وسار على نهجه تلميذه وحواريه عزيز أباظة، في "الناصر" و"شجرة الدر"، و"غروب الأندلس"، و"العباسة". وحضر التاريخ السوري القديم في مسرح عدنان مردم بك، من خلال "الملكة زنوبيا"، و"غادة أفاميا"، والتاريخ العربي الحديث مجسداً في مسرحيتي "دير ياسين"، و"فلسطين الثائرة". وحضرت هذه الفترة من تاريخنا الحديث لدى عبد الرحمن الشرقاوي، من خلال ثلاث مسرحيات، هي "مأساة جميلة"، و"وطني عكا"، و"عرابي زعيم الفلاحين".

وعليه، فإن تفضيل شعراء المسرحية العرب للتاريخ يمثل أحد أوجه التأثر بالمسرح الغربي، لاسيما الكلاسيكي منه. فعلى نحو ما عاد شعراء المسرح في أوروبا إلى تاريخ أوطانهم، واستمدوا منه مضامين مسرحياتهم، عادت ثلة من شعرائنا إلى تاريخنا العربي، تعبيراً عن النزعة الوطنية والقومية.

فالنزعة الوطنية والقومية هي عامل آخر أسهم في عودة طائفة من كتاب المسرح إلى التاريخ. فإذا كان من الثابت أن الدافع لدى الجيل الأول من شعراء المسرحية التقليدية لم يكن علاج مشكلات اجتماعية معاصرة، من خلال ا لقناع التاريخي. تلك القضايا لم تكن ضمن دائرة انشغالهم، حيث انحصر هدف الكثير منهم في إحياء أمجاد الماضي، والتعبير عن الحس الوطني أو القومي على نحو ما جاهر به علي أحمد باكثير، الذي يعد أحد الأسماء التي كتبت المسرح الشعري في مرحلة مبكرة، وأرجع توظيفه للتاريخ إلى هذا المعيار، فقال: "لعل اهتمامي بالقومية العربية كان ذا أثر في ولوعي بالتاريخ واستلهامه لموضوعات كثيرة من مسرحياتي". وإذ لم يسقط المقياس الفني أو ما عبرنا عنه بسهولة التشكيل، حيث أقر بأن التاريخ أقدر فنياً وإيحائياً على التصوير من الحاضر.

وإلى هذا العامل الفكري (النزعة الوطنية) نعيد اهتمام شوقي بكليوباترة، وعلي بك الكبير، وتناول عزيز أباظة لشجرة الدر، وتوظيف عدنان مردم بك لسيرة الملكة زنوبيا والشرقاوي لأحمد عرابي، وبدر الدين الحامد لموقعة ميسلون. فالوطنية هي التي جعلت شوقياً يتحول من أديب إلى محام بارع، يدافع عن ملكة بلاده التي ظلمتها أقلام المسرحيين الغربيين، من خلال تلك النصوص التي قدمها شكسبير وبرنارد شو، ودريدن، والتي قدمت فيها كليوباترة على أنها امرأة ماجنة غرها جمالها، فضحت بوطنها وعرشها في سبيل ملذاتها الآثمة، والسبب ذاته كان وراء استدعاء عدنان مردم بك لسيرة الملكة زنوبيا والشرقاوي لأحمد عرابي، وبدر الدين الحامد لموقعة ميسلون. حيث جاهر بالدافع الوطني وأعلن أنه كان المحرك لكتابة هذه المسرحية، فقال في مقدمتها: "وخطر لي بعد ذلك أن أجعل من تدمر تلك المدينة السورية التاريخية مسرحاً لحوادث تاريخية عاشتها الملكة العظيمة زنوبيا، لأبعث تاريخاً مشرقاً من تاريخ بلادي، ولأخلد الرحلة الحبيبة على قلبي التي كنت بها صحبة شاعر الشاعر الكبير الخالد الذكر خليل مردم

بك".

ويمكن أن تقرأ العودة إلى التاريخ خلال تلك المرحلة على أنها مظهر من مظاهر المقاومة والجهاد والتصدي لمخططات هذا الاستعمار، الذي سعى إلى طمس معالم الأمة وتذويب مقوماتها، فإن استحضار صفحاتها المشرقة وشخصياتها المشهورة يعدّ بمثابة رد فعل على سياسة الاستعمار، ومظهراً من مظاهر الولاء للوطن والاعتزاز به وبمن دافع عنه من أبنائه المخلصين. وسبق لمحمد يوسف نجم أن ربط بين الظروف الاجتماعية والسياسية التي كان عليها الوطن العربي، وانصراف العديد من الكتاب إلى التاريخ، فقال: "كان من بواعث توظيفه حالة التدهور التي تردى فيها العرب في عهد الحكم العثماني، وفي عهد الاحتلال، كان وسيلة من الوسائل التي اصطنعها بعض الكتاب لبعث الأمجاد واستنهاض الهمم"..

وتميز تناول المادة التاريخية بالتجوال الحر للشعراء عبر مراحل التاريخ العربي، منذ ما قبل الإسلام إلى المرحلة المعاصرة. فهناك نصوص استمدت مادتها من التاريخ الجاهلي، وأخرى من العصرين الأموي والعباسي، واستأثرت المرحلة المعاصرة بالعديد من النصوص. ولوحظ تركيزهم على فترات الضعف والانكسار في تلك المراحل، وقد بدأت هذه الظاهرة في المسرح الشعري منذ المراحل الأولى من نشأته، حيث انتخبوا لحظات الهزيمة والانكسار، وشدتهم مواقف الفجيعة، احتلال فارس في مسرحية "قمبيز"، وروماني في "مصرع كليوباترة"، و "الملكة زنوبيا"، وفرنسي في "ميسلون" و"مأساة جميلة" ، وإسرائيلي في مسرحية "وطني عكة"، و"دير ياسين"، و"وا قدساه"، وإنجليزي في "عرابي زعيم الفلاحين"، وصراع صليبي في مسرحية "مصرع غرناطة"، و"صلاح الدين"، وجبروت وتسلط في مسرحية "مأساة الحسين"، واستبداد وقهر في مسرحية "مأساة الحلاج"، و"بعد أن يموت الملك".

ولهذا كثرت النصوص التي استلهمت مادتها من مأساة فلسطين، باعتبارها فاجعة العرب والمسلمين الأولى في العصر الحديث، وكانت الريادة في هذا للكاتب اللبناني سهيل إدريس، الذي نشر عام 1969 مسرحية "زهرة من دم"، التي عرضت في القاهرة في السنة نفسها، ووجه القصور فيها أنها تقدم أبطالاً من ورق، ولم تستطع طرح القضية الفلسطينية طرحاً "فنياً"، وعبر مساحات الصراع المحددة بشكل لا يحتمل التأويل أو التفسير الظاهري بقدر ما تقدم المسرحية حلولاً وتصورات فنية واهية تنفصل عن حدود اللهب والاحتراق للقضية الفلسطينية". .

وتوالت بد ذلك النصوص التي دارت حول هذه المأساة، فقدم الشرقاوي سنة 1970 مسرحية "وطني عكة"، وهاشم هارون مسرحية "السؤال"، ومعين بسيسو "العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع"، وعدنان مردم بك "فلسطين الثائرة"، وعلي عقلة عرسان "الفلسطينيات، ويسرى الجندي "وا قدساه"، وهي آخر مسرحية شعرية أمكن الاطلاع عليها، تناولت القضية الفلسطينية، ولا تزال مخطوطة، وهي من أشهر المسرحيات التي لقيت رواجاً كبيراً على خشبة المسرح، حيث اشترك في تجسيدها عدد من كبار أهل المسرح من الوطن العربي.

وكانت نكبة الأندلس وسقوط غرناطة الحصن الأخير، الذي احتمى به عرب الأندلس، إحدى مواقف الفجيعة التي شدت نحوها عدداً من كتاب المسرح الشعري، فكتب عنها عزيز أباظة، مصوراً غروب شمس العرب والمسلمين نصاً عنوانه "غروب الأندلس"، واستمد من أحداثها عدنان مردم بك، مصوراً أفول نجم الإسلام من تلك الربوع في مسرحيته "مصرع غرناطة"، وتناولها خالد محيي الدين البرادعي في مسرحية "المؤتمر الأخير لملوك الطوائف"، وتبقى مسرحية "الوزير العاشق"، لفاروق جويدة من أهم المسرحيات

الشعرية وأشهرها، التي استلهمت هذه الفترة من التاريخ العربي، وحين عرضت على خشبة المسرح، نالت شهرة كبيرة، وازداد تألقها بعد نقلها على معظم شاشات التلفزيون العربية، لاسيما وقد هيأ لها القائمون عليها الكثير من وسائل النجاح، من مخرج مقتدر، ونخبة من ألمع نجوم التمثيل العرب.

وإذا كان شعراء المسرح قد شدتهم هذه المآسي، فاستمدوا منها نصوصهم، فإنهم استلهموا أيضاً بعض النصوص من الفترات المشرقة من التاريخ العربي، على نحو ما جسدته مسرحيتا "الناصر"، و"عبد الرحمن الداخل"، لعزيز أباظة، اللتان تستثمران سنوات المجد والعز العربي في بلاد الأندلس.

ومن النصوص التي كانت فترات الازدهار مادة لها، مسرحية "عرابي زعيم الفلاحين"، و"صلاح الدين والنسر الأحمر"، لعبد الرحمن الشرقاوي، و"غادة أفاميا"، لعدنان مردم بك.

وقد اختلفت صور التوظيف والتناول، فهناك مسرحيات اهتمت بالحروب والغزوات والوقائع، واهتمت أخرى بإبراز البطولات الفردية لأشخاص أوقفوا حياتهم على نصرة شعوبهم أمثال أحمد عرابي وجميلة بو حيرد، وزنوبيا وكليوباترة، وصلاح الدين الأيوبي، والحسين بن علي، وشجرة الدر...

وليس عيباً إن اختار الكاتب فترات الضعف، ولا ميزة تحسب لمن استمد مادة نصوصه من مراحل القوة والازدهار،فالأساس حسن اختيار الحدث وكيفية توظيفه، وهل استطاع أن يعبر به عن حدث معاصر، ثم ما مساحة النجاح ومقياس الفشل.

وننتهي إلى أن العودة إلى التاريخ واستحضار وقائعه واستدعاء شخصياته أصبح يشكل أحد التقاليد الفنية العريقة التي طبعت المسرح الشعري العربي منذ المراحل الأولى لنشأته، وشكلت إحدى خصائصه الجميلة.

د.اسماعيل بن اصفية ـ الجزائر

❒

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في قصص

((أهدى من قطاة))

"**أهدى من قطاة**" مجموعة قصص قصيرة للكاتبة نجاح إبراهيم، وهي المجموعة الثالثة ضمن إصداراتها، تقع في 136 صفحة من القطع المتوسط، ضمت ثماني قصص، القصة الثامنة والتي بعنوان "نصور المهزوم"، مقسمة إلى سبعة عناوين، فإذا اعتبرنا كل عنوان قصة، تصير المجموعة 14 قصة، صدرت هذه المجموعة ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب عام 2001.

هذه القصص ينتظمها خيط مشترك، كونها تتحدث عن البيئة التي تعيش فيها القاصة، وعلى هذا تصنف كقصص اجتماعية تحاول كشف الواقع ونقده، تبرز بيئة الفرات بصحرائها وواحاتها وأناسها، بيئة جميلة، يتميز سكانها بالعفوية، نكتشف من خلال قصصها مكانة المرأة ونظرة الرجل إليها، نظرة مليئة بالشفافية والجمال والتقدير، إذ مجرد صعود امرأة فراتية تضج الحافلة بالحركة، وتصير المرأة مركز اهتمام الجميع، يستيقظون بعد أن كانوا يغطون في النوم، الشيخ يطلب إلى السائق أن يعيد شريط التسجيل، الذي طالب بإسكاته قبل قليل، في هذا الجو الحميم يبدو كرم "محيو"، أما "مطاوع" فيتمنى لو تنزل المرأة معه إلى الفرات، بينما "سالم" يحلم بامرأة خضراء، تهدر بردفيها الثقيلين، أما "خلود" التي ركز اهتمامه على عينيها، تصورها أنها تدعوه إلىحقولها وبساتينها الناضجة، ويمكننا أن نتصور ما حل ببقية الشخصيات أثناء وجودها، وعند نزولها، إذ قبيل وصولها إلى سكنها أشارت إلى السائق "خليل" أن يقف عند أضواء قرية مشلوحة على كتف الطريق. فماذا حل بالركاب؟..

همدوا في مقاعدهم، صمتوا بينما الشيخ يعيد الطلب إلى السائق أن يُخرس آلة التسجيل اللعينة، التي كانت قبل لحظات آلة فرح وسرور..

تميزت "نظرة الأديبة بالموضوعية عند حديثها عن الرجل والمرأة، تكتب دون تحيز إلىعالم الأنثى، بل تحاول كشف ألاعيب المرأة وإدانتها، على قدم المساواة مع إدانة الرجل، المثال هنا من قصة "أعمق من الموت"، التي تبين كيف أظهرت زوجة منصور حبها لزوجها وتفانيها في خدمته، مع أن الواقع غير ذلك،

يتزوج منصور من فتاة لم تتجاوز الثانية عشرة، هذه الصغيرة تكبر وتنضج، تصير شهية ورائعة، تتفنن في إظهار فتنتها وحبها لزوجها منصور. الذي شاء له القدر، أن يكشف زيفها عن طريق دعابة، إذ خطر له أن لا يذهب إلى العمل، والتظاهر بالموت، ليرى ردة فعل زوجته، التي جاءت مخيبة لآماله

وحبه، لكن منصور الذي ظُلم، يظلم زوجته الثانية التي التقطها من الشارع، يضحي بها حين لم يصلح الشق الذي اتّسع، فكما أدانت الكاتبة المرأة أدانت الرجل.

ومادامنا في مجال العلاقة بين الرجل والمرأة، فإنني أرى أن القصص مفعمة بالحب، تحتوي أنواعاً عدة، كالحب العذري إلى درجة التصوف، كما في القصة الثانية، من الصفحة 32 هذا المقطع:

"إذن هو حب دون كلام... حب بعيد عن الأرض، ومتعرجاتها، عالياً كسهب القطا يحلق، يطير بين السحاب، وفي الروح يستجدي نوراً واستمرارية ورحمة وعتقاً، سأقتطف من بين قصصك سطوراً وعبارات أوقدَها فكرك، وأجاد بها قلمك".

وفي قصة "أهدى من قطاة" مثال توحي لغته الوجدانية ومناجاة الآخر إلى اقترابها إلى حد كبير من الصوفية، كونها تتحدث عن حب كاتبة ناشئة لأديب كبير، يكبرها أجيالاً في قولها: "أي ريح بعثرت هباء الفرق بين عمرينا؟"... لعلها هنا تهب شيئاً من الوفاء والحب لبعض الأدباء الذين تجلهم، وربما كان لهم فضل في تشجيعها، فالحب هنا هو رمز للامتنان والاعتراف بالفضل:

"إنني أحبُّ هذا الرجل الذي يكبرني أجيالاً، أحبه عميقاً، ترى ما الذي جذبني إليه، وأنا المخنوقة بحلقة ذهبية تنز عبودية في بنصر يدي اليسرى؟" صفحة 24.

بعد صفحات تتحدث عن القيود التي تكبل المرأة الشرقية، والنظرة إلى الحب فتقول:

"هل الحب رذيلة؟ وأنا ما الذي يعتريني؟ أهو حياء المرأة الشرقية يكون لي قيد، فيلجم فمي، ويشل خطوي؟"صفحة31.

"أحبك بجنون امرأة يغسلها الخجل المتوارث، وينسقها معجم من العيب والمحرمات"، صفحة 35.

في قصة "تموز قادم"، نوع جديد من الحب القائم على التجدد والخصب والعطاء، من خلال حبها للرجل الذي هو تموز ذاته، وتتعاطف مع المرأة التي تنتظر عودة بعلها في قصة "امرأة تجيد الانتظار"،التي تروي حكاية امرأة بحار لا تمل من الانتظار، الذي يصل إلى ستة أشهر لتظفر ثانية بزوجها لساعات أو أ يام يعود بعدها إلى السفر.

هذا الاستعراض السريع، لا يلغي استعراض بعض القصص لنكون على بينة بموضوعاتها:

في قصة "تصير الأدب"، بعض المفارقات التي تحمل دعابة من نوع ما، إذ يقوم العامل بتصرفات ملفتة للأنظار، حين يقدم الشاي وكل ما يلزم من خدمة للأديب القادم إلى قصر الضيافة ليلقي أمسيته أو ليشارك في ندوة أو محاضرة. خياله شط به وأوصله إلى إلقاء محاضرة في القاعة الفارغة، ليحقق بعض ما يطمح إليه في الحلم.

وفي قصة "لقاء أشعل المدى". تسافر الحبيبة وفي بالها أنها ستلتقي بحبيبها، استقلت السيارة للوصول إلى المدينة، كل مافيها يزقزق، تصل في الموعد المحدد لتنعم باللقاء المرتقب. تلتهب شوقاً، المفاجأة أنها رأته مع امرأة قزمة، فهذا اللقاء الذي كان سيشعل المدى فرحاً، أشعله حزناً وحريقاً.

أما القصة الثامنة التي تحمل عنوان "منصور المهزوم"، والمتفرعة إلى سبعة عناوين؛ تتحدث عن هزيمة منصور. في الأولى هروبه من الواقع، في السجن باتجاه الصحراء التي مثلت الانفتاح والحرية، لكن ما إن يصل إلى حدودها حتى يتهاوى، فيجره الرجل الذي لحق به إلى ظل صخرة كبيرة، في القصة الثانية التي تحمل عنوان "طير ضعيف"، يبدأ بقص سيرته. كيف زوجوه بفتاة صغيرة، ليكتشف في القصة ا لرابعة، أنها لم تكترث لموته بل ذهبت إلى جاره جابر، بينما توظف القصة الثالثة لاستعراض لعبة الكراسي التي يفوز بها المدير على الرغم من كل العوامل الجسدية التي تشير إلى غير ذلك. في القصة الخامسة تحاصره الوحوش فيقرر في القصة التي تليها أن يكون أولا يكون، التي تكلفه العذاب والسجن. في القصة الأخيرة يتذكر أن للأفكار التي في رأسه عمل عود الثقاب الذي يضرم النار في الغابة ويهاجم العتمة،

الناحية الفنية:

في القصص بحث عن الحرية والحب ونهوض للأحلام من خلال اللغة، التي بدت في هذه المجموعة متماسكة، طيعة، مفهومة، وتقترب أحياناً من النثرية الشاعرية في بعض المواقف، أو في الوصف، كما في وصف السراب صفحة 49.

"وتمدّد السراب أمام ناظري على إسفلت الطريق، يلمع، يبرق، يتمرغ بحرية، وجبروت، ويهزأ بي، فأضع علامة قريبة بجانبه، وأتابع مجيئه إلي، ورواحه إليه، وحينما أدرك الإمارة يفر اللعين مني، ليزيد من عطشي وتحطبي والاستهزاء بي".

نأخذ مثالاً آخر عن اللغة في قصة "تموز قادم" من الصفحة 54:

"آلاف المرايا انتشرت حولي تعكس لي صورته واضحة، مضيئة شفافة... وخرجت من داخلي امرأة بهرتني، أدهشتني، امرأة تشع جمالاً وقصائد، راحت تتلوى بانسيابيّة، بين عبق الياسمين، تكتحل بضياء وجهه، امرأة استحالت إلى أنشودة حبّ مرفوعة إليه، تطلق أروع الأناشيد، وتتلو عليه أعذب المزامير، فينسال غناءً وبوحاً حفيفاً. يتدفق بين سنابل القمح، يردد اسمه بعذوبة:

. تموز... تموز...

خرجت ا مرأة من دفء ونجوم ورغائب أمام أسطورة تعبق بالمجيء، تقترب منه، تطوق خصره، وتغرس ألف بسمة فوق هدبه ثم تتوحد، وتنشتل لغة في حقل حواره".

مثل هذه اللغة ليست حكراً على قصة، بل في القصص كافة...

تستخدم الكاتبة الحوار عند الحاجة خاصة في القصة الأولى، لوجود تسع شخصيات، مع أن القصة القصيرة لا تحتمل هذا العدد، إلا أن تقديم الحدث بالسلاسة المعهودة لدى القاصة وببعض المفارقات جعل القصة مشوقة، والحوار ليس ثقيلاً، مثالنا هنا في الصفحتين 14 و13.

"قال الشيخ كاتماً فرحاً يتخبط في صدره لاوياً رأسه إلى الوراء:

. عيب يا حمود، عيب. ثم دنا من خليل هامساً متلكئاً، مضطرباً:

. خليل، ما اسم المطرب الذي كان يغني قبل قليل؟..

. كتم خليل ضحكة قوية مجارياً سائلة، مقدراً مكانته:

. سعدون الجابر يا شيخ.

. دعه يسمعنا ألحاناً.

رفع خليل صوته غامزاً بعضهم:

. تكرم يا شيخ وها...

تكور الشيخ في كرسيه، وراح يميلُ برأسه ببطء يمنة ويسرة..".

يلاحظ أن الأديبة نوعت الضمائر، فاستخدمت ضمير المتكلم في سبع قصص، بينما ضمير الغائب في ست منها، أما قصة "تموز قادم"، فقد مزجت مابين المتكلم والغائب، إذ عندما تتكلم تتحدث بضمير الأنا، أما تموز فبضمير الغائب، ولم ألحظ استخدام الضمير الثاني، وهو ضمير المخاطب في القص.

تنطلق القاصة من البيئة التي تضم بين جناحيها المكان والزمان، تركز عناصرها في القص لتصل إلى اللحظة المناسبة، أو فيما يسمى لحظة التنوير، أو اكتمال عناصر القصة، مثلاً في قصة "تموز قادم"، تبدو مثل هذه اللحظة بعد الوصول إلى الاستراحة، وفي قصة "نصير الأدب"، عندما يصعد العامل إلى المنبر ليحاضر في قاعة فارغة عن النظافة...

التناص:

إذا كانت مهمة النقد إضاءة ماهو خفي وتقديم النص فنياً، فإنني أرى أن أهم مافي ذلك التناص الذي سأفرد له مساحة لا بأس بها في دراستين الواقع أن المجموعة القصصية "أهدى من قطاة"، مسكونة بالتناص بداية بعنوان المجموعة وحتى الصفحات الأخيرة، وفي هذا المجال أوضح التالي:

"أهدى من قطاة"، هو أحد الأمثال السائرة، ولدى العودة إلى المنجد وجدت أن القطاة: جمعها قطا وقطوات وقطيات، طائر في حجم الحمام يضرب بها المثل في الاهتداء، فيقال "أهدى من قطا"سميت بذلك لثقل مشيها، وقيل سميت قطاة بصوتها، أما في فرائد الأدب في الأمثال والأقوال السائرة عند العرب فورد "أهدى من قطاة"، يضرب المثل بهداية القطا في المجاهل.

في قصتي "الفيضان"، و"وفاضت الأحلام"، اللتين تتحدثان عن صعود امرأة فراتية غيرت كل مافي السيارة كما وضحت سابقاً، أما عندما تنزل فتعود حالة المسافرين إلى حالها. هاتان القصتان على تناص مع قصة من الأدب الروسي، ومع قصة لكاتب محلي. تتحدث الثلاث عن صعود امرأة ونزولها، ومابين الصعود والنزول، زلزال خض المسافرين. إلا أنني أعترف أن كل كاتب كتبها بأسلوبه الخاص.

في القصة الثانية "وفاضت الأحلام"، يفيض الفرات، فيلقي الرجال أنفسهم فيه ليعودوا شباباً. من الصفحة 17.

"راحت أنفسهم تلهث ركضاً في اغتنام فرصة الحياة، وفرصة العودة إلى الشباب، وعمل الفيضان فيهم عمله، تماماً كما تمنّوا، وأضمروا. أرجحهم، وداعبهم، ولاعبهم، ورشقهم بمائه، فاغتسلوا وعاد لهم صباهم".

في التراث الشعبي العديد من الحكايات تتحدث عن عودة الإنسان إلى شبابه عن طريق الخصب، ورمز الخصب الماء أو النبات، ومعروف أن للماء قوة خلق، تجعله قادراً على الإحياء، والإنبات وتجميل الكون، وهو يمتلك بذرة الحياة.

أما قصة "أهدى من قطاة" ففيها تناص مع طائر الفينيق الأسطوري. هذه الأسطورة موظفة في السطر التالي:

. "لكنني بعد عقد من وأدي في الرماد؛ انتفضت وقررت أن أبعث من العدم"، صفحة 35.

مادمنا طرقنا مجال الأسطورة، فإن قصة "تموز قادم"، متناصة مع أسطورة تموز أو أدون الذي يختفي ويعود بعد فترة إلى الحياة:

"من هذا الموقع نفهم لغة الاحتفالات والرقص الشعبي كرمز للحركة والحياة والخلق والتجديد، لهذا ارتبطت الأعياد والأفراح بالخصب والعطاء؛ بداية الربيع، وحتى أواسط الخريف، إذ تستمر المواسم والأفراح طوال هذه الفترة التي ارتبطت ميثولوجياً بعودة "أدون"، إلى الحياة، بعد أن صرعته الخنازير البرية، فكان نزوله إلى العالم السفلي نهاية الحياة وبداية الجدب وجفاف الينابيع وتعري الأشجار طوال فصلي الخريف والشتاء، بينما "عشتار" تبحث عنه، وأثناء بحثها وقعت في متاعب.. شتى وتجرحت قدماها، وسالت منهما الدماء، التي لطخت شقائق النعمان"، صفحة 212، من كتابي تعبيرات الفولكلور الفلسطيني..

في القصة تموز رمز الحب وتجدد الحياة، الحبيبة تنتظر عودته، عندما عاد أثر حضوره على الطبيعة، فانغرست واحة أو استراحة وسط الصحراء، كانت بمثابة جنة، فيها الحب والعطاء والجمال، ففي لحظات ظهوره انتشر الخصب و رفرف الحب على القلوب، كما نلاحظ أن طقوس ندب أدونيس أو تموز متناصة مع الأسطورة لنقارن بين نصين الأول من القصة صفحة 59 النص التالي:

"أردد لأؤكد لهم أن تموز قادم... تموز قادم، وتتجمع النسوة حولي. نسوة تجاوز عددهن المئات، اقترين بملابسهن السوداء، ورحن يندبن، ويبكين تموز الذي اختطفه الغيب، وارتفع بكائي، فصار عويلاً، وأخذت ألطم وجهي، وأمزق ثيابي، وشاركتني النسوة بضربهن على صدورهن ونحيبهن المؤلم".

النص الثاني من كتاب ملاحم وأساطير من الأدب السامي تأليف أنيس فريحة صفحة 221: "وعندما يهبط إلى العالم السفلي تموت الطبيعة ويزول الحب عن وجه الأرض، وعندما يموت أدونيس تندبه النادبات...

وكان أهل جبيل ينوحون على أدويس ثلاثة أيام وليال:

نعود إلى القصة للتأكيد على ما ذهبت إليه، من الصفحة 59:

"وكأن ذلك الشاب الذي غادرني، وغادر أبعادي هو روح النبات في الأساطير القديمة، الذي قتل وطحن جسده بين حجري الطاحون، وتناثرت أجزاؤه في الهواء.".

حتى إن الكاتبة تستشهد في قصتها بمقطعين من كتاب لغز عشتار لفراس السواح، وتضمنهما في قصتها.

في قصة "امرأة تجيد الانتظار"، تناص مع أسطورة "أدون"، الذي يختفي نصف عام ثم يأتي، ليحل الربيع والعشق من الصفحة 80 ما يشي بذلك:

"نصف عام وهي تنتظر حركة النجوم والأفلاك والأمواج، وهاهي تباشير الصيف تلوح، فيأتي معها الحبيب المرتقب، التقى أدونيس بأفروديت في احتفالات "الآدونيا" تعارفا ورقصا ومضيا يداً بيد.".

أما قصة "طير ضعيف" فتتناص مع حكاية أهل الكهف الواردة في القرآن، إذ يفيق منصور ويفيق الرجل

الذي معه، لا يعرفان كم مر من الوقت وهما نيام، كما حصل مع أهل الكهف:

. "وترى الشمس إذا اطلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين، وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال".

وفي الحوار الذي دار بينهما:

"وقال متثائباً:

. كم لبثنا؟

أجابه منصور:

. لبثنا يوماً أو بعض يوم.

. من أين نبدأ؟". من الصفحتين 92 و93.

ويأتي التناص من قبيل الاستشهاد، كما في وصف نظرة المدير إليه مراقباً كل نأمة يقوم بها بحرب البسوس، كذلك "لعبة الكراسي"، هي تناص مع اللعبة المعروفة في المدارس الابتدائية. وفي حديثها عن السهروردي الفيلسوف الذي اتهم بالخروج على الدين و الذي قتل في قلعة حلب، كما استشهدت بالزرادشتية التي هي ديانة شعوب عدة قبل الإسلام في بلاد فارس وشرقها، كما في قصة "منصور الأول".

أما قصص "منصور المهزوم"، فقد استفادت القاصة من أسلوب الحكاية في تقديم هذه القصص، ففي قصة "طير ضعيف"، تناص مع بعض الحكايات الشعبية التي يدفع بها الأب أبناءه للسفر، لتكتمل رجولتهم وليعتمدوا على ذاتهم، فبعد زواج منصور يطلب منه أبوه أن يسافر هو وزوجته. وثمة مقطع أو أكثر من قصة "أعمق من الموت"، تقترب من أسلوب ومضمون الحكاية، حين يدعي الزوج الكسل، ولا يذهب إلى العمل، والأكثر من ذلك أن يتظاهر بالموت، ليكتشف واقع حب زوجته، ومثل هذه الجزئية شبيهة بقصص وحكايات عن خيانة الزوجة، حين يكتشف الزوج ذلك بالمصادفة.

في قصة "أكون أو لا أكون"، تذكرنا الكاتبة بأنه ما زال يسرد حكايته بقولها:

. "والرجل أمامه يفيض إصغاءً ودهشة واستيعاباً"، صفحة 117.

وبعد صفحة تعيدنا إلى الحكاية: "بان الفضول على وجه الرجل، فزحف حتى اقترب من منصور قائلاً:

. هات من البداية."صفحة 118.

المنولوج الداخلي:

قصص "أهدى من قطاة" تنحو باتجاه القصة التقليدية مع بعض الاستثناءات. التي يعتبر استخدامها عند القاصة نوعاً من التجديد قياساً على مجموعتيها السابقتين.

إذا استخدمت بنجاح المنولوج الداخلي للوصول إلى ماهو جواني وخفي، فقد كشفت العوامل الداخلية والتداعيات بعض الجوانب الخفية من الشخصية، من الأمثلة على ذلك، حين تذهب إلى حبيبها في قصة "لقاء أشعل المدى"، تصورت أن الركاب نزلوا وبقيت، قررت أن تهرول إليه، تختزل الوقت لتصل مبكرة، التفتت حولها حينما هدرت السيارة لتتابع الرحلة، فألفت نفسها في كرسيها، هذا الموقف قريب إلى أحلام اليقظة التي تكشف ما يعتمل في النفس الإنسانية وما تفكر فيه، وفي قصة "منصور الأول"، تحاكي الشخصية ذاتها في هذين المقطعين من الصفحة 83:

. "آه ... الحمد لله، لقد عشت طويلاً كالكسيح، أصابني الصمم والعمى والخرس كيلا أعايش أوغاداً...".

المقطع الثاني:

"أنا ما اخترت لنفسي فقد حواسي، ولا وضعت نفسي موضعاً كهذا، إنما أجبرت على ذلك، لذا فأنا مقهور حتى انطفائي، مقهور وأشعر بذل كبير ينصب خيامه في أعماقي، ويستولي على مساحات في داخلي".

في قصة "لعبة الكراسي"، يحاكي منصور ذاته ويقر بينه وبين نفسه أنه سيهزم مديره، لاحظ ذلك في الصفحة 102، وفي اعتراف "منصور الرابع"، أنه مقصر في حق زوجته في صفحة 109، وغير ذلك من التداعيات.

التداعيات:

المجموعة القصصية تنحو باتجاه الكلاسيكية، إلا أنها حاولت التنويع في الأسلوب واستخدام اللغة بشكل خاص، من ضمن تقنيات السرد والاسترجاع، إذ يقوم بطل القصة بتذكر بعض المواقف، علماً أن هذه التداعيات ليست كثيرة، منها كيف يتذكر منصور طفولته وفتوته في قصة "لعبة الكراسي". ووضعه في الصف، تفوقه أيام الدراسة على المدير، وكيف كان يحظى باهتمام كبير من قبل المعلم الذي وضعه في مكانة لائقة خلفاً له. وفي قصة "أكون أو لا أكون"، يتذكر زواجه من زوجته الثانية، في الصفحة 125، وفي قصة "امرأة تجيد الانتظار"، تستعيد الزوجة في المقطع الثالث ذكرياتها.

وأستطيع القول بأن قصص "منصور المهزوم"، قائمة في مجملها على التذكر، إذ يحكي منصور الأحداث التي مرت معه للرجل الذي لحق به، والذي صار كظله لا يفارقه...

وثمة استخدامات أخرى غير بعيدة عن التداعيات، لجأت إليها القاصة كالحلم في قصة "أكون أو لا أكون"، فالحكاية التي تسردها هي حلم كما فسرتها في آخر سطرين:

"قال الرجل: كنتَ تحلم؟!

. "كنتُ أُقتلُ وأُهزمُ حتى في الحلم"، صفحة 131.

الرمز والمفارقة:

استخدمت القاصة الرمز، فأنا أرى أن المرأة التي صعدت إلى الحافلة، هي رمز للجمال والتغيير والتجدد، الذي يهفو إليه الإنسان، فعند صعودها يتحول الخمول إلى حركة وحياة، وعند نزولها يعود المسافرون إلى خمولهم ونومهم، أما تموز فهو رمز للحب وتجدد الحياة، هذا واضح في دوره في القصة التي تحمل اسمه، وأثر وجوده على الطبيعة وعلى المرأة التي جلست قريبة منه. وفي هذا المجال تبدو الأساطير المستخدمة في القص رمزاً للقوة والتجدد واستمرار الحياة وخصب الماضي الذي نهلت منه الكثير.

منصور الذي هو شخصية رئيسة لسبع قصص ذات محور مشترك، هو منصور ذاته الذي يرمز إلى المواطن المهزوم، الذي يحلم بتكافؤ الفرص والعدالة والحرية، كما أن لعبة الكراسي التي لعبها منصور

مع مديره والعكس صحيح، هي بحد ذاتها تكشف التناقض بين الشخصيتين، واحدة مجدة ومجتهدة ومقموعة، وأخرى كسولة وآمرة، فاللعبة بحد ذاتها رمز، كما الكرسي رمز يهفو بعض الناس للوصول إليه، فالذي يصل في هذه اللعبة، ليس منصور الطالب المجتهد والموظف المقموع بل المدير. أما الشق في البيت فرمز للضعف والهزيمة، بناء الأسرة القائمة على المصادفة والوضع المزري لا يصمد. فالجدار الذي هوى، لم يحمه أو يرممه منصور، وهو بهذا لم يحم زوجته، ويعالج الشق من بدايته أو أساسه، فالزواج القائم على إلحاق متشردة بالبيت وإيوائها لتصير زوجة، والحالة الاجتماعية التي تفرز ذلك وهي الشق ذاته، لذلك عندما يعود الناس إلى بيوتهم بعد انهيار بيت منصور، يجدون الشق في بيوتهم، وهذا كاف للقول بأنه رمز له دلالات كبيرة.

في المجموعة القصصية شيء من التهكم، والسخرية، من خلال بعض الأقوال أو الأفعال.

وهذه نجدها في قصص عدة، فعلى سبيل المثال، صعود المرأة الفراتية إلى الحافلة وما أحدثته من تغيير في المسافرين يحمل في طياته جزءاً من السخرية ومفارقة تستحق التأمل. كما أن نزولها وعودة الركاب إلى وضعهم السابق يحمل الدلالة ذاتها، ومابين الصعود والنزول نقرأ بعض المواقف الساخرة التي تحمل مفارقتها مثل كرم "محيو"، المشهود له بالبخل، إذ لم يدع أحداً إلى بيته لشرب حتى كوب من الشاي، وطلب الشيخ إلى السائق أن يسمعه سعدون جابر: مع أنه قبل وقت قصير طالبه أن يسكته، هذا الطلب كرره بعد نزولها.

إن روح المرح واضحة في مثل هذه المواقف. نحس بالمفارقة والدعابة في موقف العامل الذي أوصله خياله أن يحاضر في القاعة، وموقفه من زوجته، وهو يحاول أن يظهر أمامها، أنه يعرف الأدب ويستطيع الشرح، كما في شرحه لبعض المفردات مثل كلمة إشكالية وفي قوله: "أفكاري لم تنضج بعد، لم تختمر في ذاتي، وبسرعة تسأل:

. يعني الأفكار، تحتاج خميرة مثل العجين!؟".. ومواقف كثيرة أشارت إليها هذه القصة التي تحمل عنوان "تصير الأدب".

نكتشف المفارقة في استخدام التضاد مابين اسم منصور والواقع الذي نعيشه، من الصفحة 89، المقطع التالي: "منصور وكل هذه الهزائم، وقبائل الخوف والتشرد، وآثار جحافل التتار على جسدك، وأنت منصور... هه يالك من منصور!".. لاحظ أيضاً دلالة الاسم في صفحة 129، إذ لا يهبه نصراً على مديره مع أنه يمتلك كل مقومات النصر، منصور الرشيق والسريع في العدو يخسر في "لعبة الكراسي"، التي تقوم أصلاً على الخفة، بينما المدير البدين ذو الحركة البطيئة، وثقل كرشه يفوز.

المكان:

يهب المكان القاص الفضاءات التي يحلق فيها، ويعرفه بالعادات والتقاليد والمثل التي يتمتع بها الناس، ويساهم في جعل اللغة أكثر رشاقة، إذ يفرض أحياناً لغة خاصة.

فاجتماع حبيبين في مكان معين، يوحي بتخاطب من نوع خاص، كما أن التنوع في الطبيعة يلهم الأديب لغة تتناسب مع ذلك، فالصلة مابين المكان وباقي عناصر القصة متينة، حتى ليبدو لأول وهلة بأن القص ماهو إلا تشابك المكان مع التجربة الإنسانية.

المكان لدى الكاتبة واضح، فهي تكتب عن بيئة الفرات بشكلها المفتوح والمغلق، إذ جرت أحداث بعض القصص في أماكن متنوعة، منها الحافلة التي مثلت المكان المغلق أو نصف المفتوح على العالم، ففي القصتين الأولى والثانية تمثل الحافلة مكان نصف مفتوح يتحول إلى مكان مغلق قبل صعود المرأة الفراتية وبعد نزولها، وقد وردت السيارة في العديد من القصص. في القصة الخامسة والتي بعنوان "تموز القادم" يأتي تموز بالسيارة وهي تأتي بالحافلة، وربما هنا السيارة هي رمز للزمن الذي يجمعهما في الاستراحة، ثم يدور دورته فيغادر تموز قائلاً:

"ربما أموت، أتلاشى وأغيب،

ولكن قلبي جوهرة خضراء،

لذا سأعود أخضر، كما كنت...

ولسوف يولد البطل كرة أخرى"، صفحة 58.

استخدمت الحبيبة السيارة للوصول إلى حبيبها في المدينة، في قصة "لقاء أشعل المدى"، أما في قصة "امرأة تجيد الانتظار"، فإن زوجها هو الذي ركب في السيارة وتدثر بالسفر.

يلاحظ حضور الفرات في قصص هذه المجموعة، المرأة التي صعدت في السيارة توصف بالفراتية. وفي قصة "فاضت الأحلام"، يفيض الفرات فيضاناً جميلاً ورائعاً.

وفي قصة "أهدى من قطاة"، تقول القاصة: "جئتك كعادتي قطاة مهتدية إلى موارد الماء"، صفحة 23.

تتنوع الأمكنة التي منها القصر الثقافي في قصة "نصير الأدب"، أما البادية والاستراحة ففي قصة "تموز قادم"، إذ مثلت البادية الجانب المعتم من المكان وهي رمز الجحيم والموت، بينما مثلت الاستراحة الجنة بكل ما تعنيه من حب وتجدد للحياة وربيع وجمال. في قصة "منصور الأول"، تبدو المدينة ضاغطة على أعصابه، رمز للسجن وخنق الحرية لذا يتم الهروب إلى البرية التي هي رمز للخلاص والحرية، في قصة "لقاء أشعل المدى، يتم الانتقال من الريف إلى المدينة، التي تصورتها رائعة كونها تضم حبيبها، لهفتها للوصول كبيرة، في البيت الذي ظنت أنه سيضم أنفاس حبهما وشوقهما، ولقاءها المنتظر، إلا أن الحياة والحبيب خذلاها.

في قصة "امرأة تجيد الانتظار"، تتعدد الأمكنة من البيت إلى الميناء إلى الشارع، حتى الميناء فثمة موانئ عدة منها، ميناء قصي هو الميناء الأغريقي، وميناء له طعم الانتظار... في قصة "منصور الأول"، ينغلق المكان تماماً، لكونه في السجن، من الأوصاف التي أطلقها وصفه لذاته بأنه مقيد ومسجون وغير قادر على الإدلاء برأيه، مكبل مخنوق في مساحة صغيرة، البيت هو المكان الأليف حاضر في قصص عدة منها "طير ضعيف"، "امرأة تجيد الانتظار"، و"أعمق من الموت"، و"أكون أو لا أكون"، أما الغابة ففي القصة الأخيرة "عود ثقاب هاجع الغابة".

تحاول الأدبية استخدام الخوارق والغرائبية التي تضفي على النص مسحة جمالية، تقرأ في قصة "منصور الأول"، صفحة 89 التالي: "شهقة قوية أطلقها الرجل للتوّ حينما رأى فم منصور يفتح ويخرج منه مهر، يصهل بعذوبة، ويهز رأسه مستمتعاً بهواء نقي متنعماً بشمس تغمر جلده، مهر انطلق سريعاً

وابتعد عن منصور".

في النهاية أقول إن القاصة نجاح إبراهيم كاتبة مجتهدة، استطاعت بزمن قصير أن تطور ذاتها، فما بين مجموعتيها القصصيتين "المجد في الكيس الأسود"، و"حوار الصمت"، وهذه المجموعة فروق كبيرة لصالح هذه المجموعة، إذ استطاعت تطوير استخدامها الفني للغة، وقد أجادت بامتياز استخدام التناص، لهذه الأسباب وغيرها مما تم التنويه عنه في هذه الدراسة، أرى أن قصص "أهدى من قطاة"، خطوة في الطريق الصحيح.

عوض سعود عوض

❒

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضي

إن معظم قصص العدد ذي الرقم (371) لشهر آذار عام (2002) تدور حول موضوعات تكاد تكون واحدة على الرغم من أن كتّابها ينتمون إلى ثلاثة أقطار عربية. فالهمّ الاجتماعي واحدٌ، والذَكَرُ هو الديكُ، فحلُ المصطبة، والأنثى هي الأنثى في مصر والإمارات العربية وسورية، يكتنفها ضَعفٌ إنساني، يجعلها تنكمش أمام ذكورةٍ طاغية، فتحاول الاحتجاج والتمرّد، لكن ذلك كله لم يكن أكثر من صرخةٍ في واد.

تطرح القصص إلى جانب ذلك موضوعَ غربةَ الإنسان المثقف في وطنه، وتصاغره أمام العملقة الداخلية التي لا تعرف سوى ذواتها المتضخمة، وأنفسها المتورّمة، حيث يغدو المواطن العادي أمامها هباءً منثوراً، وقبض ريح.

ضم العدد القصص الآتية:

1 . أكان لابدَّ يا عبد العال أن تبصّ لي. قصة: محمد عبد الهادي . مصر.

2 . الغريب . قصة:د.عفاف بطاينة . الإمارات العربية.

3 . عبيد . قصة: رباب هلال.

4 . الغضروف . قصة: نبيه شعار.

5 . صرخة في مملكة السكون . قصة: سعاد محمد القادري.

6 . سيدة الخريف الخاوي . نصّ: عبد الفتاح قلعجي.

***

أولاً: أكان لابدَّ يا عبد العال أن تبصَّ لي؟ قصة: محمد عبد الهادي.

بين الإيمان والضلال شعرة، أو هي من شعرة معاوية. يظل الإنسان المؤمن يحافظ عليها، كي لا تنقطع، فينحدر إلى سواء الجحيم. تثير القصة مجموعةً من التساؤلات الحيوية، منها ما يمسّ حياة الإنسان المؤمن، وإمكانية عيشه في المجتمع المدني المعاصر، والملوّث بشتى ألوان الفساد، ولعل أبرزها ذلك اللون الذي تفرضه الأنثى بنظراتها وجسدها على عالم الذكورة والفحولة. هذا العالم الذي جسَّدته (الرواية) العربية قبل غيرها من الأجناس الأدبية فدرست تضاريسه، وتوقفتْ عند منعطفات أبنائه وتباريحهم العاطفية، ثم تأتي القصة القصيرة لتسلّط بدورها الضوء على بعض جوانبه التي تتعلق بالذكورة والأنوثة.

والقصة موازيةٌ لقصة الراحل يوسف إدريس "أكان لابدَّ يالي لي أن تضيء النور؟".. التي تُعدّ أنموذجاً جميلاً للقصة العربية حيث تعالج موضوع الطهارة والدنس، والإيمان والضلال في أحد أحياء مدينة مصرية. حيث يعيش الناس في (حي الباطنية)، على (الكيف والفرفشة والفرح)، حتى يبدو لنا الحيّ، بأناسه غارقاً في المباذل والمجون، وكأنه الحيّ الملعون الذي يستحق العقاب الجمعي بقلب عاليه سافله.

كل الناس مدنّسون، ليس بينهم طاهرٌ واحد، حتى إمام المسجد الذي يُعدُّ رمزاً دينياً للبراءة والطهارة والنقاء، يعمدون إلى تلويثه وتدنيسه، فتستجرَّه الأنثى . راوية القصة . لتخلَّص الحيَّ من طهارته، ويغدو مثلهم، وكلهم في الحي سواء.

إن الإمام الشاب الذي يؤذّن للصلاة، فيهرع الناس إلى المسجد، إثر سماع صوته العذب، هو الذي يقنع النائمين، في هدأة الفجر بالنهوض من فراشهم الدافئة، والسعي إلى المسجد لأن الصلاة خيرمن النوم، فيستمعون إلى صوت المقرئ الرخيم، ثم يردّدون في نهاية سورة الفاتحة (آمين) بصوت متطاول ممتدّ.

هذا الإمام، رمزٌ يحمل دلالات الأصالة، التي صمدت على مرّ العصور، ولم تتلوّث، حين تلوّث كل شيءٍ، ويظلّ يحمل طهارته، ونقاءه في المسجد، والشارع والحي، وفي كل مكان يحلّ فيه.يلوذ به الخاطئون، يُبرّدون سعير المعاصي التي تضجّ بأجسادهم، في واحةٍ روحانيته، فيسكنون وتداخلهم الطمأنينة...

إنه عندما يبدأ بالنداء الخالد في اللمعة الفجرية، يستمع الناس إلى نغمة هذا النداء الذي يصل إلى مسامعهم "بنغمةٍ مبحوحةٍ من جوفِ الصدر، ونياط القلب، تلفّ، تعود كبخورِ المبخرة"، فتُسمعُ حركةٌ وحيويةٌ في الشارع لا يُسمع مثلُها إلاّ يوم الجمعة، فيَندفع المؤمنون إلى الصلاة، منجذبين بنيران الصوت العذب الجميل، وعندما يردّدون في الصلاة خلفه (آمين)، تخرج من صدورهم "محملةً بقدرٍ هائلٍ من الندم على ما فات، محملةً بالرجاء والعفو والشجن والرغبة والتوبة".

هذا الجوّ الروحاني النقي، يقابله في القصّة جوّ مادي (عاهر) داعر، حتى ليخال المرءُ أن جميع رجال الحيّ الذين يعيشون على (الحشيش والأفيون) يغرقون في الجنس، وتظهر النساء خاطئاتٍ مدنّسات، لا تعيش الواحدة بغير إشباع رغبتها. تقول الراوية للشيخ الشاب العازب: "سمعتُ أن النساء يدبّرن ويكدْن لك، ويغزلن خُيوطهن للإيقاع بك في شباكهن الخادعة والناعمة، يعزّ عليهن أن تكون خارج القطيع، حتى لو كنتَ رجل دين، لكنك ما زلت شاباً عزباً. لم تدخل الدنيا بعد، لم تتذّوق حلاوتها بالحلال أو الحرام. كنّ يتجمعن خلف

الرجال. يستمعن لصوتك الحلو. ينتظرن منك التفاتةً ترى فيها وجوههن المكشوفة المصقولة بالحلاوة الرخيصة، وعيونهن المكحلة بالكحل البلدي، وخصلات شعرهن الفاحمة والمغسولة،

يتمنطقن بالشفاه المصبوغة بالطلاء الأحمر، ويغمزن بالعين، ويلعبن بالحاجب، لكنك كما عرفت لم تفعل، فلم ييأسن...".

إن مادية المدنية الحديثة، تتجلى بأبها مظاهرها الزائفة في حيّ الباطنية، وهي تحكم الحصار على البراءة والطهارة، ويلعب الجنس دور الوسيط في التدنيس، حيث وظّفه الكاتب توظيفاً معقولاً، وعمّمه، ليدين من خلاله زيف الحرية الجنسية.

وقد رسمت ملامح (الذَكَر) الشاب بصورةٍ جميلةٍ، حيث تألّقت هذه الشخصية في جميع حالاتها، التي يمكن أن نشير إلى ثلاثٍ منها:

1 . **حالة النفس المؤمنة**، التي تندفع لتأدية واجباتها تجاه بارئها، وتوصل الكلمة الطيبة للناس بغية جمعهن وتوحيدهن على المحبة والتآلف. وقد انقطعت الشخصية لوظيفتها التي نذرت نفسها من أجلها.

2 . **حالة النفس المقاومة للضلالة والغواية.** إذ حاولت الأنثى/ الجنس على إدخاله إلى عالمها، فلما وجدته صامداً عنيداً، ولم تستطع الدخول إلى عالمه عن طريق الجسد، بحركاتها ودعواتها الصريحة والمبطنة. التفّتْ عليه وأتته عن طريق الخداع، فأوهمته أنها مقبلةٌ على الدين، وأنها تُريد تعلّم الصلاة، ودعته إلى بيتها، فلما صار في (حضرتها) تلاشى تماسكه أمام فتنتها، وبدلاً من تعليمها الصلاة، علّمته هي كيف يصل إلى جسد الأنثى، إذ "انزلقت ملاءتها عن جسدها العاري بشبهة تعمدٍ ماكر، ألحقتها هي، وضمتها بقوةٍ بشبهة إغواء لا يشبع، وقد سبرت غور اللحظة، وقرأت كتابك المفتوح وهي تقول: كُل".

إن بطلة القصة، هي أنثى مصرية الأم، إنكليزية الأب، ولعل (أوروبيتها) غلبت (عروبتها)، وفي ذلك ترميز لطغيان المدّ الاستعماري، وضعف الإنسان العربي أمامه "أنا اشتريت الأسطوانة الإنجليزي، اللي بتعلّم الصلاة لقيتني أفهمها أكثر. متأسفة...".

3 . **أما الحالة الثالثة، فتذهب بالخط الدرامي إلى الذروة،** حيث تسلّط الضوء على الشّاب الذي أراد أن يتطهّر، بعد دنسه، ويرتقي بعد سقوطه، فيعود لمسجده، وصلاته وجمهوره، لكن السقوط كان مريعاً، إذ أنَّ فتنة الجسد، تتغلَّب على إيمان الروح، وينتصر إبليس كما انتصر لدى "توفيق الحكيم" و"يوسف إدريس" من قبل، ويهجم الجسد بشهوته وأنوثته على الشاب وهو ساجد يصلّي في المحراب، فيزوغ منه العقل، ويغطي القلب (ران) مذكور في القرآن الكريم، ولئلا يدنس المصلّين خلفه بجريرته، ينسلّ الإمام من محرابه، ويترك المصلّين وراءه، مستغرقين في السجود الذي يطول ويطول، ولا ينهضون منه إلاَّ حين يأتي من يَسِمُ المصلّين بالغفلة لأنهم لا يدرون ما حلَّ بإمامهم.

"شوفوا الناس المساطيل، وبتصلّي من غير إمام".

تحاول القصة تعرية الأمة، وتنبّهها إلى ما آل إليه حالها. نتيجة تخلّيها عن قيمها الأصيلة، وثوابتها التي لولاها لم تثبت حتى هذا التاريخ، ومن ثم انغماسها في المباذل والمفاسد، وقد ظهر بصورة مباشرة عنصر الصراع بين الغرب والشرق من خلال شخصية الأنثى بطلة القصة التي تتغلب فيها النزعة الغربية على النزعة الشرقية العربية، وفي ذلك إشارة إلى أن مقولة (الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا)، هي مقولة صحيحة، على الرغم من أنها في القصة عملت على لقاء الشرق بالغرب لقاءً عابراً، ولكنه لقاء الجسد

الماجد الذي يغطي بفجوره أصالة الأمة، ويطمس معالمها، عن طريق الجنس الرخيص الذي يفسد كل شيء في العالم.

ثانياً: الغريب. قصة: د.عفاف بطاينة.

تثير القصة مسألة الصراع بين القيم الخلقية، والانحدار. الصراع بين الحق والخير، والجمال، والانحلال الذي تسود فيه قيم المجتمع الاستهلاكي حيث الغاية تسوّغ الوسيلة. وعلى الرغم من حيوية هذا الصراع الأزلي إلاَّ أنه ينحاز، . حسب معطيات العصر الحديث . إلى الباطل، حيث يخفت صوت الحق تبعاً لنتائج الصراع بين الذكر والأنثى، ونظراً لأن الأنثى في المجتمع، تمثل العنصر الأضعف من الناحية الإنسانية، فإن الظلم يقع عليها قبل غيرها.

في الكتابة الأنثوية، يبرز الحسّ الإنساني المرهف، بنبرته الشّفافة وهو يصارع عوامل بقائه، وارتقائه، في الأسرةِ والمجتمع، ويدفع عنه نوازع الذكورة المتسلّطة، لدى الزوج والأخ والأب والمجتمع البطريركي بأسره، إذ يتضخم الذكر تضخماً (بالونياً) ويخفتُ صوت الأنثى، وهي تلوذ بالصمت إزاء ما تلاقي، فتنكفئ على نفسها، وتحتضن صغارها، وتندب حظُها في استكانةٍ سلبيةٍ، نظراً لأن مجتمع الذكورة لم يسمح بإيصال صوتها إلى أقرب المقرّبين إليها، ليكون عوناً لها على الوصول إلى حقها، لكن العناية الإلهية تتدخل في النهاية لتضع حدّاً للمأساة التي عملت الزوجة على الخلاص منها منذ بداياتها الأولى.

إن الأنثى في القصة زوجةٌ هادئةٌ مسالمةٌ، وأمٌّ لأطفالٍ، تحسّ بهول الفاجعة التي تعيش فيها معزولةً مع صغارها، في ظلّ غياب زوجٍ أفّاق.

لقد اكتشفت الزوجة شذوذ زوجها، لذلك كان احتجاجُها، وتصميمها على الطلاق من أجل هدف أخلاقي، وليس من أجل سفر الزوج وغيابه المتواصل عن البيت. لكن احتجاجها على الظلم، لم يلقَ قبولاً من الأب الذي لم يفهم أسباب نفورها، مما جعل احتجاجها غير ذي تأثيرٍ، ولم يسفر عن أيِّ نتيجةٍ إيجابية، وربما وصمها بعضهم بالخيانة، لذلك عادت إلى الانطواء على نفسها، وانزوت مع أطفالها في بيتها، بينما كان الزوج مع مثيله الشاذّ الذي لا يفارقه، قد عاد إلى الغربة من جديد.

تبدو شخصية الزوجة شخصيةً غير نمطية. إذ تحاول تغيير واقعها الفاسد. لذلك ما إن اقترب موعد عودة الزوج من (غربته) حتى أقامت عليه قضية طلاق (بسبب شذوذه الجنسي دون علم أحد).

ووقفت القدرة الإلهية إلى جانبها، وساعدتها على النجاح في الوصول إلى هدفها، والخلاص من الزوج/ المأساة، إذ علمت أن أسرة الزوج قد تلقَّتْ اتصالاً "يخبرهم أن ولدهم ممنوع من دخول البلد لإصابته بمرضٍ معدٍ. ارتاحت حين علم الناس بأمره، أغلقت ملفّ ظلمها، وأكملت الطريق.".

إن القصة إضافة إلى النظرة الأنثوية التي تصوّر الهمّ الإنساني المستضعف في عالم الذكورة المتضخّمة، فإنها تدين النظرة المادية للحياة المتمثلة في (غربة) الزوج من أجل أهداف دنيئة، وبذلك نجد مرة ثانية في هذه القصة أن الجنس يأخذ دوره في حياتنا العامة، وليس الجنس الشرعي أو السوي، وإنما الشاذّ المثلي الذي ينقلب وبالاً على المجتمع والعالم بأسره، قبل أن ينقلب على صاحبه.

وقد نجح عنوان القصة (الغريب) في تجسيد معنى (الغربة) لدى كل من الزوج الذي يغترب ليجعل من

نفسه سلعَةً يحصل بها على مبتغاه، وفي ذلك تسليطٌ للمجتمع الاستهلاكي الذي يحاول الحصول على الشيء بأسهل الطرق، كما جسَّد معنى (اغتراب) الزوجة التي اصطدمت بشذوذ زوجها من جهة، وبالأعراف الاجتماعية التي تقف ضدّها من جهةٍ أخرى، فلم تبقَ سوى العناية الإلهية، تنتصر لها، كصاحبةَ حقّ، لكن ذلك كله على حساب ضعفها الإنساني. فالطلاق بالنسبة للأنثى خلاصٌ من واقعٍ مرًّ والدخول في عالمٍ آخر مجهول، قد يكون أشدّ حدَّةً ومرارة.

ثالثاً ـ عبيد. قصة: رباب هلال.

هذه القصة القصيرة تثير عدّة مسائل حيوية، تمسّ حياتنا الاجتماعية والفكرية والسياسية، كاهتمام الشباب بما يُرْضي نوازعهم المتفتّحة على الحب والحياة، واصطدامهم مع الأهل الذين يريدون منهم تكملة المهمة التي ابتدأوها في بناء مستقبل جميل. فالبنت تتعلّق بـ(عبد الحليم حافظ).حيث يمتلك عليها مشاعرها، وأحاسيسها، وهذا ما أثار الأم التي ضبطت صورته بين كتبها فشدّت شعرها، وكسرت أشرطة التسجيل وهدّدتها، " وعاشقة أيتها الفاجرة؟.. لم تخرجي من البيضة يا شرْ....".

وإذا قيل إن عبد الحليم حافظ رحل عن الدنيا، حلّت الفاجعة في عالم الشباب، وأذهلهم الحدث الذي نكب الأمة، فعبد الحليم، العندليب الأسمر، ومطرب الجيل، ومكمن أحلام البنات وصوتهن المعبَّر عن أحاسيسهن.

لا يمكن أن يرحل، ويترمَّل عشاقه! وقد جسَّدت الكاتبة هذه الفاجعة بصورةٍ لا تخلو من الهزء والسخرية، إذ عملت على تكرار (مات عبد الحليم) وأن الفتى (عبد الهادي) يشعر بالارتياح، عندما يعلم أن الميت اسمه (عبد الرحيم) أحد أقاربه، وليس (عبد الحليم)، وأن البنت التاسعة عرفة بـ(عاشقة عبد الحليم).

تكثر الكاتبة ـ عن قصدٍ ـ من تعداد (العبيد) في القصة، وتعمل على إبراز خصائصهم، والأحوال التي جعلت الحياة تستعبدهم، فعبد الودود الزوج مخدوع بعاشقة عبد الحليم، وعبد الرحيم العاشق والمعشوق، وعبد الجبار شخصية أمنيةٌ معارضة فنياً، وعمليةٌ للسلطة، وعبد الهادي، فتى الأسرة قدم إلى الدنيا بعد تسع بنات، وعبد القادر، الذي وقع في (الحب)، و(عبد الناصر) الرئيس المصري الذي تأتي القصة على ذكر موته، وتجعل الخبر يقع كالصاعقة على الخالة: "إيه، مات عبد الناصر. ما غيره؟...

انهارت يا خالتي على الأرض صارخةً:

ـ مستحيلَ..".

وموتَ عبد الناصر ـ دون سواه ـ يحمل بُعداً دلالياً. سياسياً وقومياً، فهو الزعيم الذي عمل على توحيد الأمة، وأحيا الأمل في النفوس بانطلاقةٍ فريدة ومتميزة في العصر الحديث... وموته، موتٌ للوحدة وللأمة، جسّدت ذلك الخالة، بهذه الدلالة الرمزية، إذ ما إن تأكّدت من خبر موته حتى أُغمي عليها، و"حين استفاقت بعد حقنها بإبرٍ مهدّئةٍ، غاصت في نوبةٍ هيستيريةٍ من البكاء كما بكت العائلة، وأهالي قريتنا، ما عدا عبد الجبار، وفي اليوم علّقت صورة عبد الناصر في أعلى (الساموك) عمود البيت الرئيس. في بيت جدي القديم...".

إن البعد السياسي القومي يأخذ حيّزاً لا بأس به من الترميزات المتمثلة في الألفاظ والتعابير الكثيرة، والتي تنمّ عن وعي فكري، كـ(الساموك) وربط الرمز بـ(عبد الناصر)، وقد عبّرت الكاتبة عن تضارب الأفكار

لدى الجيل الجديد، وتشتته، وضياعه، من خلال ثلاث حالات:

الأولى: نظرة الجيل الشاب إلى جيل الآباء الذين يتعلَّقون بالوحدة العربية ورمزها عبد الناصر، الذي علّقت صورته على عمود البيت في بيت الجد القديم.

الثانية: نظرة الجيل الجديد الذاتية والفردية إلى مِتَعَةِ الشخصية، والتي اهتمت بالأمور العاطفية أكثر مما اهتمت بالأمور العامة الأخرى. وتمثّلها البنت عاشقة عبد الحليم، والتي استغلّت انصراف أمها خارج المنزل فعمدت إلى تعليق صورة عبد الحليم حافظ على الجدار، مقابل صورة عبد الناصر، وكانت تتسلل من فراشها في غفلةٍ من أهلها إلى الحبيب العاشق.

الثالثة: نظرة الجيل الجديد الزائفة إلى الرموز القومية والوطنية، ويمثلها الفتى الصغير (عبد الهادي) في ضياعه، وخلطه بين عبد الحليم حافظ، وجمال عبد الناصر "كما كنت أحب خالتي تلك [المتعلقة بعبد الناصر]، وأحب أختي هذه الأثيرة بين أخواتي [عاشقة عبد الحليم].

إن القصة على الرغم من قِصَرها، تتوقَّف عند عدَّة أمورٍ هامَّة، استطاعت بترميزاته الدالَّة الوقوف على جانبٍ من المشهد العصري، فباستثناء مسألة الأخت العاشقة التي تتسلّ من فراشها، ثم تزوجها بعد ذلك، واتّشاح حياتها بالحزن. تبرز رموز (تموز)، و(البئر) و(الانتحار)، و(اللعنة)، و(النذر). ثم (المخبر) عبد الجبار عميل السلطة، الشخصية المتورّمة المكروهة التي تتطلّع لارتقاء أعلى المناصب بتقاريرها الأمنية "والحق أن عبد الجبار هذا يعرف كل شيءٍ، لكنّه يُدَوِّن أخبار الحي بيتاً بيتاً، ثم وبعد عدّة أيام، لا تلبث أن تحدث كارثةٌ لبعض من لا يشمله عطفه، أو لا يستطيع الاسترزاق، ولا يتوانى عن ترديد:

"جيل فحرّب، والعياذ بالله!!".

قد كشفت القصة عن مدى التشتّت الاجتماعي والسياسي الذي آل إليه حال الأمة. لذلك كان لابدّ للكاتبة من النظر إلى شخصيةٍ إيجابيةٍ صغيرة تحمّلها الوعي المبكّر، وتُسقط على كاهلها مهامّ التعبير عن المرحلة، والتغيير والتثوير والتحرير، فكان (عبد الهادي) العبد الوحيد من بين عبيد القصة الأحياء الذي انتضى سلاح وعيه، وابتدأ عمله الصعب.

لقد ابتدأت القصة بالعبارة التالية: "عجّل يا عبد الهادي عجّل" وجعلت هذه الشخصية تحمل وعيها، وتُطوّر فكرها، وتوسّع مجالها الحيوي، فتشهد صراع جيلين، جيل الخالة، وجيل الأخت، ورمزيهما عبد الناصر، وعبد الحليم، كما تشهد عملية إنقاذ عبد الرحيم من البئر، وهرب الأخت من الفراش، ومن ثم سقوط الجولان. فتأتي اللازمة المرهصة بانفجار الوعي لهذه الشخصية الحيوية التي يجب أن تتحرك في ظروفٍ قاسيةٍ، ولا تتوانى الكاتبة بين حين وآخر عن حثَّه: "عجّل يا عبد الهادي عجَّل". ويتحرك مستجيباً لنداء الاستغاثة:

. "أتجمدُ للحظات. محاولاً تحديد الاتجاهات، ثم أتوارى بين الصفوف. حاملاً بندقية، وانهمر في الشوارع معهم، انهمر بين الأوامر وبين الفرق المفجع مابين انهمارٍ ببندقية على الحدود حيث يتربص عدونا الحقيقي.

أبداً لم نكن على حدودِ الجولان أو حدود فلسطين أو حدود... لقد كنا على حدود عجّل يا عبد الهادي عجَّل"...

في هذه الصرخة الاستعجالية، يمتزج الهمّ الاجتماعي بالوطني أو ما عبرت عنه الأدبيات الفلسطينية

(الأرض والعرض)، وفي تصعيدٍ إيجابي لهذه الشخصية الواعية تحملها الكاتبة البندقية، التي تدين من خلالها لواقع، فهل حمل الأخ السلاح للثأر لشرف أخته أم للثأر لشرف وطنه؟.. أم يسدد رصاصته إلى شيء آخر..

وهذا ما يظهر حجم المأساة التي يعيشها الإنسان العربي والتي عبّرت عنها الأسطر الأخيرة من القصة حيث يسود الجهل ويتقهقر العلم وتظل العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية والسياسية السائدة هي الطافية على السطح.

"وأسدّد. وأطلق النار على الكتب. جميع الكتب وأنا أصرخ:

ـ والله يا أبي لم نكن على حدود الجولان أو فلسطين. قتل عبد الحليم يا أختي. قتل عبد الناصر يا خالتي: أين أنت يا عبد الرحيم. أين أنت أيتها البئر الخائنة. أين أنت يا مسيح. يا تموز. يا مهدي. جميعكم صلبتم. أجل صلبتم. دعوني لم نكن في فلسطين. دعوني... هو الصوت. عجّل يا عبد الـ.... عجّل يا عبد اللـ...... دعوني أنا عبد الـ.....

والطريف في هذه الخاتمة المعبَّرة أن (عبد الهادي) الذي أخذ على عاتقه مهمة التغيير، نجده في النهاية لا يستطيع إكمال لفظ اسمه، مما يرمز إلى أن هذه الشخصية الإيجابية قد وصل إليها العطب، أو عُمل على كمّ فمها فلم تعد قادرةً على البوح.

رابعاً. الغضروف. قصة: نبيه شعار.

تنعكس ظلال الواقع السياسي والأمني على الواقع الاجتماعي. الذي ينعكس بدوره على حياة المواطن، فيوقعه في متاهة ا لأعباء الاجتماعية ا لقاهرة والتجاوزات الإدارية الصاعقة، التي من شأنها أن تهدر كرامته، وتسحق تطلعاته في العيش الآمن المطمئن.

إن "سمير" الشاب المثقف، يقود سيارته في أحد شوارع المدينة، وهو يستمع إلى صوت عبد الحليم حافظ، يتعرَّض لشتيمة حمّالٍ يركب حماراً. فيردّ عليه بأدبٍ وتهذيب، يجعله يسترجع سيلاً من الذكريات والنصائح... تذكَّرَ وصية أبيه الراحل بعدم الاعتداء على أحد، أما إذا اعُتديَ عليه فيجب ألاَّ يسكت، واستعاد بذاكرته وصية السيد المسيح.

يقصد الشاب المقبرة ليقرأ الفاتحة على روح أبيه، فتلفتُ نظرَهُ القبور المنتصبة للشهداء، المزينة بباقات الورد. لكنه يلمح بينها فتى وفتاةً يتعانقان، ثم ينفضّ الاعتناق، ويسوّيان ثيابهما. ويعودان من أمام سمير.

هذه اللوحة الغرائبية التي تجمع في المقبرة بين الموتى والشهداء. أهل الجنة. وبين العشاق المدنّسين، يوظفها القاص لصالح الحدث الهام الذي تدور حوله القصة، فيتبين أن الفتاة ذات ثلاث شفاهٍ مشقوقةٍ. ولاحظَ أن للفتى رجلاً ثالثةً، وأذنين طويلتين نسبياً، ليس كآذان الأرانب أو الحمير، إلاَّ أنها تشبهها.

مما يثير في النفس الخوف والامتعاض، فيترك الشاب المقبرة، ويعود إلى المدينة، ليجدها مدينة ملوثةً عليها غمامة من الدخان، والدخان رمز للهمّ الجاثم على الصدور.

يشقّ صوتُ منبه سيارة الإسعاف الطريق، فلا يعرْهُ أحد اهتماماً لكن عندما تعلو منبهات لسيارات أ خرى، حازمةٌ مصرّةٌ، آتيةٌ من كل الجهات. "وكأنها القدر المستعجل نفسه"، أخلى لها الناس الطريق،

وتراصوا على الأرصفة، أما السيارات فقد تزحزحت عن مساراتها ذات اليمين وذات الشمال. كأن حبالاً خفيةً تسحبها، واحدة واحدة عن منتصف الشارع، فتتنحَّى، لتكوّن صفاً أحادياً منتظماً، خفتت سرعته رويداً رويداً، بفعل قوةٍ لا تُرى، ولكنها موجودةٌ في دواخلهم.

إنَّ هذه الظاهرة لم تَعْنِ سميراً. لذلك ظلَّ مستمراً في قيادة سيارته عبر مسارها، بغير انتحاءٍ ليمين أو شمال، ولم يأبه لموكب السيارات، وهتاف الناس وتصفيقهم، وكأنه ليس من هذا البلد، مما أوغر عليه الصدور، وفجأةً يجد نفسه مطوّقاً بسياراتٍ أرغمته على التوقّف؛ ثم هبط منها رجال مسلحون، فتحوا أبواب سيارته عنوةً، واندفع ساعدٌ قويّ بكفّ فولاذيةٍ فجذبه، وكلمح البصر صار خارج سيارته، وداخل السيارة التي أمامها، ثم علا صوت المنبهات يشق للموكب الطريق، كبرقٍ يمرق...

إن معاناة المواطن النفسية لا تكفي وحدها لترنيق حياته، حتى تتعاون معها، عليه، المعاناة الجسدية، ففي المعتقل، تصعد إلى مخيّلة الشاب الأشباحُ والأوهام، ويرى بعين الخيال الفتى والفتاة المتعانقين في المقبرة في مشهدٍ منفّرٍ مخيفٍ، جانبَ قبور الشهداء المزينة بالزهر، والمتوّجه بالآية القرآنية: ﴿ولا تحسبن الذين قُتلوا في سبيل الله أمواتاً. بل أحياءٌ عند ربهم يُرزقون﴾.

ويزيد من حدّة المعاناة أنه يسترجع شريط ماضيه، بسيرته وسلوكه، ويزنه بميزان المواطنة العادل، فيجد نفسه إنساناً قويماً، نظيف اليد واللسان والقلب، ووطنياً غيوراً، لا شائبة تشوب سيرة حياته.

ونتيجة لقسوة المعاناة، فإن هذا المواطن الغيور يفقد في الزنزانة إنسانيته بعد أن فقد كرامته، ويتحوّل إلى كلبٍ في يد سجانّه: عندما فتح عليه ما يمكن أن يكون باباً. تلقَّى صفعةً مؤلمةً، لم يصرخ. غير أن الذي صفعه جرَّه جرَّاً كأنَّه جروٌ استعصى عليه المشي إلى ضوء مبهر، ووقف في قلب الذهول. أحسَّ بأنه جائع، وبأنه يريد أن يبول، وأن يتقيأ أيضاً. رأى فماً كفتحة قبرٍ يعلوه شاربان أنيقان.....

... أراد أن يقول شيئاً آخر، لكن الضربة التي تلّقاها من الخلف أخرسته تماماً، سمع: أجبْ فقط على السؤال يابن الخـ....تجسّد الحالة التي وصل إليها بطل القصة. معاناة الشريحة المثّقفة، التي طمحت إلى التغيير، فاصطدمت بعوائق يستحيل تجاوزها، فالفتى والفتاة في لقائهما الجنسي بين أضرحة الشهداء يشّوهون الجمال الإنساني ويزلزلون قيم الحب والخير. والزبانية الذين سحبوا الشاب من سيارته وأذاقوه ذلّ العمر يقضون على كل أمل في الحرية والعدل، مما يؤشّر على أن الإحباط الصاعق للانطلاقة الاجتماعية والفكرية التي آلى المثقفون على أنفسهم حمل رايتها. سيظل يلازمهم، وقد جسّدت الكتابة المنقوشة على جدار الزنزانة بالأظافر تطلعات هؤلاء المثقفين:

بـــــلادي وإن جـــــارت علـــــيَّ عزيـــــزةٌ   وأهلـــــي وإنْ ضـــــنُّوا علـــــيَّ كـــــرام

لقد وعى (سمير) حقيقة هذا الشعار، ومضمونه، فما إن أُفرج عنه، حتى خرج عارياً لأقرب محلٍ للألبسة فاكتسى ثم هرع إلى بيته أخرس. وعندما عاد إليه صوته في اليوم الخامس. حدَّقت إليه زوجته في ارتيابٍ عظيم. فتح فمه، خرج منه زبدٌ كثير. ثم انكبّ يجهش وينشد، مؤكداً انتماءه لوطنه.

بـــــلادي بـــــلادي بـــــلادي   لـــــكِ حبـــــي وفـــــؤادي

خامساً ـ صرخةٌ في مملكة السكون. قصة: سعاد محمد القادري.

بات من النادر ـ نتيجة للأوضاع العربية الراهنة ـ أن نقرأ قصةً، على امتداد الوطن العربي، تحكي عن فرح شخصياتها، وسعادة مجتمعاتها، أو تبشّر بمستقبلٍ واعدٍ، يمكن أن يتفاعل المواطن العربي، بقدومه في المستقبل المنظور.

وقصة (الصرخة)، واحدةٌ من الصرخات الكثيرة التي تعبّر عن مدى الألم الذي ينتاب الجسد العربي، فقبل قليلٍ مثلاً وقفنا عند صرخة "عجّل يا عبد الهادي عجَّل". وصرخة "سمير" من أعماق الزنزانة، وهنا تبدأ القصة بالدخول في عالم الشقاء "لحظات السعادة تفرّ هاربة. هذه كلمة الشقاء". ثم ما تلبث القصة أن تدخل ببطلتها السجن الاجتماعي "المهم هنا وفي هذا السجن. لا أحد ينادي أحداً"، لأن الحصار المفروض عليها طويل وأبدي، على الرغم من أن أسبابه مجهولةٌ للجميع، الذين يتقبّلون الحياة، بكل هدوءٍ، ويزيد على ذلك استسلام الإناث لسلطة الذكور، مما يجعل شخصية القصة الأنثوية، تنسى حتى اسمها، طالما ظل الآخرون يهملونها، ويتجاهلون وجودها، وعلى الرغم من أن عمرها أربعين عاماً"مع أن باب بيتنا لا ينفرج، وتزقزق صيصانه إلاّ لخروج أبي إلى المسجد وعودته منه"، وهذا التلميح بإدانة الأب، ربما فهم منه القارئ تحميل الأب الملتزم بالصلاة، كل الأسباب التي تحول دون انطلاق الأنثى، أو تحررها، لكن ذلك إذا كان هو هدف القصة، فإنه لم يكن معبّراً عن الحقيقة الواقعية، لأن تطلعات الأنثى للانطلاق، لا يمكن أن يقف في وجهها، أبٌ مغردٌ لأنه يصلّي، وإنما يقف في سبيل انطلاقتها مجتمعٌ كامل بكل ما يحمله من تراكمات العصور، التي جعلت الأنوثة مهمّشةً، وتابعةً في مملكة الذكورة المتضخّمة.

ومع ذلك فإن الأنثى تطلعت للخلاص من هذا الحصار، الذي يفرضه الأب، بانجذابها نحو العلم، المتمثّل بأم غالب التي تتعلم في صفوف محو الأمية، ورجائها لها بأن تخبر المعلمة برغبة خمس فتيات في التعلّم. لعلّ المتعلمة تُلزم الأب بفكّ الحصار، الأمر الذي كان يعارضه الأب، فترتجف أم غالب، وتبكي المعلمة، ويبقى الحصار الذي تُضخّمه الكاتبة كثيراً، وتجعل من البيت معتقلاً، يرمز فيه الأب إلى السجّان، المتسلّط، على الرغم من (عجزه). وما ارتجاف أم غالب ـ طالبة العلم ـ وبكاء المعلمة ـ رمز ا لتنوير والتحريض ـ إلاّ دلالةٌ على تمكّن العادات والتقاليد الراسخة من نفوس المتحكمين بمصير هذا البلد والواقفين في وجه انطلاقته العلمية والثقافية والاجتماعية، والقاضين على أناسه بالتحجّر، وإبقاء صوت الأنثى خافتاً ضعيفاً، حتى عن الصرخة التي حملت عنوان القصة، وأطلقتها في النهاية لم يكن لها ذلك الدويّ الذي يزلزل شيئاً من العادات المتيبّسة، على الرغم من وقوفها على السطح، والسطح رمز للعلو والارتقاء والترفع عن الحضيض، وتصميمها على عدم النزول إلاّ بعد معرفة اسمها، وموقعها الاجتماعي:"سأمكث هنا حتى يناديني أبي أو أيَّ أحد آخر باسمي...

سأنتظر....

وسأنتظر حتى أسمع اسمي وأعرفه، وسأصرخ بأعلى صوتي بأنني فلانة" بعد أن كانت تغرق في السلبية، وهي تفضّل الموت على الحياة في هذا الحصار "لأن حياتنا مأساة، والموت خير....".

سادساً . سيدة الخريف الخاوي . نص: عبد الفتاح قلعجي:

بأسلوبٍ متميّزٍ، متمرّسٍ، نجد أنفسنا أمام نصّ مزجٍ بين جمع فنون الأدب وخرج بحلةٍ قشيبةٍ جديدةٍ من الشعرية والنثرية والقصصية والمسرحية، ورصّع هذه الحلّة بتناصات مضيئة وضيئة من القرآن الكريم، موظفاً الحروف التي تُفتح بها السور، فابتدأ نصه بدعوة "ص" أمام الأسوار، وقد علت وجه السورة الممطر "خمراً وسحاباً"، وليس "برداً وسلاماً"، سحابة حزن قالت:

. أختك "حم" في انتظارك...

و"ران" على الأكبثة، وليس على القلوب، واقتحم قلعة نحيب البلبل وإرنانة "حم" وهرع إلى "الفُلك". أشارت "حم" بيد واهنةٍ إلى "راء" الرحمة والرهبة، فأدرك إشارتها، وأسلم عنان "السفينة" إلى "مَرَجَ البحرين" وصحتْ "حم" من رقدتها ألستِ شقيق "حم" وحبيبها وابنها...

إن نصّ عبد الفتاح قلعجي، بقدْر ماهو جذّاب شائق للقراءة، مسكرٌ للأفهام، إلاَّ أنَّه عصيٌّ على النقد، لأن التهويمات والإيحاءات والدلالات والرموز والإشارات، تسكن كل عبارةٍ من عباراته، ولا يكاد سطر يخلو من إشارةٍ إلىمَعْلَم أو علمٍ، أو زمن أو واقعةٍ، كـ"السديم والفُلك والقاع والغفاري والربذة". و"مغرب الصبر حتى مطلع الصباح"، "حاء الأحوال"، "لام الظلام"، "تغرب الشمس"، "المهل"، "الفاتحة"، "غار"، "البرزخ"، "فانبرى أحدهم وكلبه باسط ذراعيه في وحيد القبر"، "في كهف مظلم"، "القارعة"، وعشرات الألفاظ، والعبارات التناصية الأخرى...

إن نصّ عبد الفتاح قلعجي ذو أسلوب فريد يمتلك بظلاله الوارفة عقل القارئ، ويستولي على أحاسيسه ومشاعره، حتى يضعه في حالةٍ من الوله والعشق العلوي، والحلول والامتزاج الذي يرتفع به من حمأة الطين إلى سماوات الروح، وشفافية السماء "هل أكمل لكم الحكاية؟ وإنها مثل كل حكايةٍ، فيها خان وحان، وصاحب شرطة، وأمير وفقير، ونمرود وداعٍ، ومحرقة، وأربذ ومربوذ وربذة....

وتجدر الإشارة إلى أن تمرّس الكاتب بصياغة النصّ المسرحيّ، قد ساعده على صياغة المشهدية المتألقة في هذا النص الذي جمع بين النثر والشعر والحوار والأجواء الصوفية الغنية بالتراث الإسلامي والعربي والشرقي، الذي يُظهر تألّق الأصالة في الماضي العريق، ويدين الحاضر المزيف برموزه التي آلت به إلى الانحدار، ويدعو إلى الحرية، ورفع راية الثورة:

"التفتَ . ا لربذي . صوبَ التلال المكلّلة بأشجار الغار والعار وخاطب المحتشد المنتظر الكلمة:

"كُتِبَ عليكم إذا حَضَرَ أحدَكم الموتُ حين الوصية"، وهذه وصيتي للأقربين والأبعدين. للجاهلين والغافلين، للسالكين والركّع السجود.

. التحفْ بالغضب

وتدثّرْ بالرعد

وانهمرْ مطراً من كبريتٍ ونحاس

يغسل صدأ الناس.

محمد قرانيا

❑❑❑

مسابقة

مجلة الموقف الأدبي

هيئة تحرير مجلة الموقف الأدبي التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق، تعلن عن إجراء مسابقة أدبية حول موضوعة واحد من الأعلام العرب في بلاد الشام حسب ما يأتي:

1 . تقديم دراسة في أدب وفكر واحد من الأعلام العرب في بلاد الشام. خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.

2 . تتناول الدراسة : حياة العلم . مكانته الفكرية . إبداعه . تأثيره في الحياة الثقافية إبان الفترة التي عاشها، و ما تلاها.

3 . أن لا يقل حجم الدراسة عن /20/ عشرين صفحة فولسكاب وأن لا يزيد عن /35/ خمس وثلاثين صفحة، مرقونة على الحاسب أو الآلة الطابعة، ومدققة بحيث تخلو من الأخطاء اللغوية والأسلوبية والتوثيقية والطباعية، بعيداً عن الإساءة للبحث والباحث، حيث توضع في الحسبان وتعود مرجعيتها إلى نصيب المؤلف.

4 . أن تكون الدراسة مبتكرة وجديدة وتقدم إضافة إلى شخصية ونتاج العلم الذي تتناوله.

5 . أن لا تكون منشورة من قبل أو مستلة من كتاب مطبوع وتكون موثقة حسب أصول منهج البحث الأكاديمي.

6 . يشكّل المكتب التنفيذي لجنة مختصة لتحكيم البحوث المشاركة.

7 . يبدأ استلام مواد المسابقة بتاريخ 2002/3/2م. وتنتهي بتاريخ 2002/10/30م. على أن تعلن النتائج في 2002/11/27م.

8 . تنشر البحوث الفائزة والبحوث المنوّه عنها في عدد خاص من أعداد مجلة الموقف الأدبي . في أقرب فرصة . على أن يحصل البحث الذي نوّهت به اللجنة خارج الجائزة على مكافأة تقدرها هيئة تحرير المجلة . حسب نظامها المالي.

9 . البحوث التي شاركت في المسابقة لا تردّ إلى أصحابها سواء أفازت أم نُوِّهَ بها، أم لم تفز.

10 . من حق هيئة تحرير المجلة التصرف بالبحث المشارك في المسابقة من حيث النشر لاحقاً، وحسب ما تقتضيه الأمور الفنية للمجلة.

11 . يحصل الفائز الأول على جائزة مقدارها /15000/، خمسة عشر ألف ليرة سورية. والجائزة الثانية /10000/ عشرة آلاف ليرة سورية.

مع تمنياتنا لكم بالتوفيق

هيئة التحرير

❑❑

إعلان

جائزة الملك عبد الله الثاني ابن الحسين للإبداع

يعلن مجلس أمناء الجائزة عن فتح باب التقدم لجائزة
الملك عبد الله الثاني ابن الحسين للإبداع في الموضوعات التالية:

أ- الرواية (في حقل الآداب والفنون).

ب- تكنولوجيا المعلومات (في حقل العلوم).

ج- مكافحة التلوث البيئي في المدينة العربية(في حقل المدينة العربية/ قضاياها ومشروعاتها العمرانية وبحوثها).

ويشترط في النتاج المقدم ما يلي:

1-أن تتوافر فيه الأصالة والتميز، وأن يتضمن إضافة حقيقية في مجاله.

2-أن يكون منشوراً أو مشروحاً باللغة العربية أو مترجماً إليها.

3-أن لا يكو قد فاز بجائزة محلية أو عربية أو دولية.

4-أن يكون المتقدم أحد مواطني الدول العربية والمقيمين فيها.

5-يجب أن ترشح الأفراد المؤسسات والهيئات ذات العلاقة. ولا يقبل ترشيح الأفراد أنفسهم.

6-للمؤسسات حق التقدم للجائزة في موضوع مكافحة التلوث البيئي في المدينة العربية.

التعليمات:

1-يقدم من العمل المرشح للجائزة خمس نسخ ترسل إلى أمانة عمان الكبرى.

2-لا تعاد الأعمال إلى مرسليها سواء فازت بالجائزة أو لم تفز.

3-تقدم مع الأعمال المرشحة معلومات وافية عن حياة المرشح ونتاجه.

تتكون مفردات الجائزة مما يلي:

1-شهادة باسم الفائز وعنوان الموضوع أو العمل الذي أهله لنيل الجائزة.

2-مكافأة نقدية مقدارها خمسة وعشرون ألف دولار لكل موضوع من مواضيع الجائزة.

3-رصيعة ذهبية عليها شعار أمانة عمان الكبرى واسم الجائزة واسم الفائز.

تسلم الترشيحات والأعمال إلى أمانة عمان الكبرى /مكتب جائزة الملك عبد الله الثاني ابن الحسين للإبداع – الدائرة الثقافية- عمان- ص.ب (132)- تلفاكس (5693121) في موعد أقصاه 30 آذار 2002م.

مجلس الأمناء